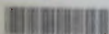
سعيد يقطين

انفتاح النصّ الرّوائي

النصّ والسياق







المركز الثقافي العربي

الكتاب

انفتاح النص الروائي

المؤلف

سعيد يقطين

الطبعة

الثانية، 2001

عدد الصفحات: 160

القياس: 17 × 24

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 303339 ـ 307651

فاكس: 305726 ـ 2 212+

Email: markaz@inter.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

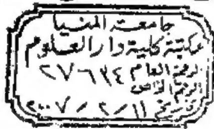
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

سعيد يقطين

انفتاح النصّ الرّوائي




المركز الثقافي العربي

إهـداء

إلى: أحمد اليبوري صديقاً وأستاذاً

إلى كلّ مَن صِرْتُ له عبداً

لأنه علّمني حَرْفاً...

سعيد يقطين

تقديم

تطمح هذه الدراسة إلى تحليل «النص» الروائي العربي باعتباره بنية دلالية، وهي بذلك تستفيد من أهم إنجازات نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، وتحاول البحث عن دلالة النص الروائي العربي انطلاقاً من داخله. ويكمن طموحها المركزي في محاولتها إقامة تصور متكامل يسعى إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التبسيطية، والمضمونية التي هيمنت طويلاً في مضمار النقد الأدبي العربي. وننطلق من أجل إنجاز ذلك من التساؤلات التالية:

- ما هو النص؟
- كيف يدل؟ وعلى ماذا يدل؟
- كيف نتلقى نصاً أدبياً أنتج في غير السياق الذي نتلقاه فيه كقراء؟
- أين يمكننا الإمساك ببنياته الخارج نصية؟؟!...

أسئلة كثيرة بدأت تطرح بشكل جديد، وقادر من خلال ما تبلور بصدده من آراء وتوجهات على تطوير فهمنا وتفسيرنا للنص الأدبي بموقعتنا إياه ضمن المستوى الدلالي، حيث يتم إنتاج الدلالة من خلال فعل الكتابة والقراءة. يأتي النص توسيعاً للخطاب كمفهوم نحوي أو بنيوي، وانتقالاً به من مستوى إلى آخر وظيفي.

بهذا التصور، نعتبر هذا البحث حول «انفتاح النص الروائي» امتداداً وتوسيعاً لـ «تحليل الخطاب الروائي». وبذلك يندرج ضمن ما نسميه بـ «السوسيوسرديات» كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية. وهذا العمل قام به العديد من الباحثين ولكن ليس بالشكل الذي نمارس هنا. وتعاملنا مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من الحرية، ووجدنا في سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير زيما إلى بلورتها، بعضاً من أطروحاتنا والتساؤلات التي تطرح بصدد النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه.

من خلال تعريف للنص يرى النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة

مدخل إلى تحليل النص الروائي

1 ـ عود على بدء:

1.1. في مدخل هذا الكتاب حول «تحليل النص»، سنحاول الربط بين ما سبق أن سجلناه عن الخطاب في مدخل الكتاب الأول(*) لنتمكن من دفع تصورنا حول تحليل الحكي إلى غايته التي نهدف إلى بلورتها. وفي هذا السياق، تعاين الخاصية نفسها التي سبق تسجيلها حول الخطاب، والمتجلية في تعدد الآراء واختلافها وكثرة التصورات وتضاربها، وتقارب بعضها من بعض. إن هذا الوضع سيجعلنا أمام صعوبة طرحها ومناقشتها مع الوقوف على أهم مميزاتها وتجسيد ملامحها بمنتهى الدقة والوضوح والتكامل. وسيَدْفَعُنَا هذا، بهدف تذليل تلك الصعوبة، وتجاوزها في آن، إلى تناول تلك التصورات وفق ما يسمح لنا به منظورنا الذي سيتحكم في عملية توزيعها وتأطيرها بالشكل الذي يساعد على إبراز ما نبغي الانتهاء إليه، بخصوص تحديد النص في علاقاته بالخطاب ومكوناته. . .

2.1. مع اللسانيين، رأينا الحديث عن الخطاب وتحليله يختلف باختلاف الإطار النظري المنطلق منه. ومن الجملة كأعلى وحدة لسانية، إلى الخطاب كوحدة جملية كبرى قابلة للتوصيف اللساني من وجهة تحليل الخطاب رأينا آراء كثيرة وتصنيفات عديدة سواء كان التعامل مع هذه الوحدة كمتوالية من الجمل ينتجها مرسل واحد أو عدة متخاطبين (الحوار/ المخاطبة). ومع الباحثين في الخطاب السردي من منطلق لساني، عاينا الظاهرة نفسها، ما دامت مشاكل التحليل اللساني قد نقلت إلى المجال السردي، الشيء الذي جعلنا أمام تقسيم الحكي إلى ثنائي وثلاثي. وتبعاً للتقسيم المتبنّي تعددت المفاهيم والمصطلحات والمقاربات. وتباينت الإطارات النظرية المبلورة في هذا النطاق، كما اختلفت حدودها ومراميها.

(*) نحيل هذه النقطة إلى مقدمة الكتاب الأول «تحليل الخطاب الروائي» سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء.

في إطار بنية سوسيونصية». حاولنا إقامة هذا التصور الذي يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى النص، من البنيوي إلى الوظيفي. . . وعبر تمفصلات هذا التجديد حددنا مكونات النص على النحو التالي:

1 ـ البناء النصي.

2 ـ التفاعل النصي.

3 ـ البنيات السوسيونصية.

حاولنا ربط هذه المكونات الثلاثة بمكونات الخطاب كما جليناها في «تحليل الخطاب الروائي». وهكذا نجد في البناء النصي أن العملية تتم من لدن الكاتب والقارئ. فكلاهما يساهم في إنتاج دلالة النص عبر عملية بنائه للنص. وفي التفاعل النصي نبحث عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة أو معاصرة. ومن خلال رصد طبيعة هذه التفاعلات يمكننا استخلاص بعض عناصر نصية النص. وبوضعنا النص في سياق البنية الثقافية والاجتماعية التي ظهر فيها، يمكننا عن طريق استخلاص الرؤيات والأصوات المهيمنة في النص، الكشف عن خصوصية النص وإنتاجيته.

اشتغلنا على نصوص روائية عربية جديدة هي الزيني بركات للغيطاني، والزمن الموحش لحيدر حيدر، والوقائع الغريبة لإميل حبيبي، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، وأنت منذ اليوم لتيسير سبول. كان السؤال المركزي كيف تعامل هذا النص الروائي مع الهزيمة، وكيف عبّر عنها، من خلال تفاعله معها؟ وأخيراً ما هي دلالة هذا التعبير؟.

كانت الخلاصة المركزية أن النص هنا يتميّز بانفتاحه كتابياً ودلالياً، في نقده وقراءته للهزيمة كحدث تاريخي. وبذلك يتميّز عن العديد من النصوص التي ظهرت في الحقبة نفسها أياً كان نوعها. ويبقى هذا النص مفتوحاً على القراءة والبحث، وهذه كذلك من أهم سماته التي يتميز بها عن غيره، والتي حاولنا الوقوف عندها من خلال ربطه بسياقه النصي والثقافي والاجتماعي.

محاولة، نعتقد جازمين أنها في بدايتها، وبدون تفاعل القارئ والناقد التفاعل المناسب معها نقاشاً وبحثاً وتطويراً، لا يمكنها إلا أن تنغلق على ذاتها، وتكون ضحية لا استجابة لها. وآن لنقدنا الروائي والأدبي عموماً أن يضطلع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعينا بالذات والموضوع في سياقاته الثابتة والمتحولة. وذلك لا يمكن أن يكون إلاّ عن طريق الحوار المؤسس لحدث الفعل والتفاعل لا الانفعال والبكاء على الطلل الصحيح البائد.

سعيد يقطين

الدار البيضاء: نيسان/ أبريل ١٩٨٨

مدخل إلى تحليل النص الروائي

1 ـ عود على بدء.

2 ـ الخطاب والنص.

3 ـ النص ونظريات النص.

4 ـ مدخل إلى تحليل النص الأدبي.

(تصورنا)

في التقسيم الثنائي للحكي كشفنا عن التصور «المحايث» لتحليل الخطاب السردي. ومع السرديين البنيويين (جنيت، تودوروف وفاينريش...) تبيّن لنا كون تحديد الخطاب ومكوناته يتم من خلال المظهر اللفظي في مستواه الداخلي أو البنيوي المنغلق. ومع التقسيم الثلاثي، سواء مع الذين يسعون إلى توسيع السرديات البنيوية، أو ممارسة التحليل الذي يتجاوز المظهر البنيوي للخطاب السردي من منظور أسلوبي جديد (ليتش) أو وظيفي (فاولر)... من خلال الاشتغال على مختلف المستويات (التركيبية ـ الدلالية ـ التداولية...) وجدنا محاولة تحديد الحكي من خلال وجهة منفتحة.

من المنغلق إلى المنفتح، ومن البنيوي إلى الوظيفي في تحليل الحكي تجدنا ننتقل ـ مع بعض الاختلافات التي سنتعرض لها ـ من الخطاب كأكبر وحدة قابلة للتحليل والوصف مع التقسيم الثنائي، إلى النص كإمكانية مفتوحة لتعدد المقاربات والتحليلات.

تبعاً لهذا الاختلاف التصوري، ولتسهيل عملية العرض، سنقوم على التوالي، بالحديث أولاً عن الخطاب والنص، من خلال الوقوف على ما يميّز النص (موضوع حديثنا هنا) عن الخطاب. ثم ننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن «النص» كما تطرحه «نظرية النص»، وفق هذا التصور أو ذاك، على اعتبار أن أصحاب هذه النظرية لا يسعون إلى الوقوف على النص السردي فقط، إذ نجدهم يعطون للنص بعداً يتجاوز صلته بالنوع الأدبي، أياً كان هذا النوع، وبالأخص (كريستيفا وبارت...) لنتمكن بعد ذلك من الرجوع، من جديد، إلى «النص السردي» (الروائي) مع الذين يسعون إلى توسيع السرديات، أو تناول مختلف مستويات الحكي السردي لتشخيص الخطابات التي يقترحونها للتحليل وتفسير منطلقاتها وأبعادها، ليتأتى لنا، في الأخير، إبراز موقفنا من تحديدات النص الروائي ومكوناته، والمنهج الذي نسير عليه في ربطه بالخطاب، والنظر إليه كمستوى دلالي يتحقق فيه الانتقال من مستوى إلى آخر... كما طرحنا ذلك في مدخل الكتاب الأول حول «تحليل الخطاب الروائي».

2 ـ الخطاب، النص:

2.1. إن كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جنيت، تودوروف، فاينريش...) لا يميزون بين الخطاب والنص. إنهما يُستعملان بالدلالة نفسها التي سبق تعيينها عند تحدثنا عن الخطاب. وهكذا نجد في كتابات جنيت، مثلاً، أنه يستعمل الحكي أحياناً، وهو يعني من خلاله الخطاب، وأحياناً أخرى النص. ولا غرو في ذلك، إذ إن الاستعمال الأحادي الدلالة، تبعاً للحد الذي يقف عنده، هو وأمثاله، لا يستدعي أن يحمل أحدهما بدلالة تختلف باختلاف المصطلح الموظف. لذلك، فنحن عندما

نصادف الخطاب السردي أو النص السردي في كتابات جنيت أو تودوروف علينا ألا نفكر في اختلافهما دلالياً. إنهما يحملان معنى واحداً، وإن كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب، أما النص، فلا يوظف إلا بين الفينة والأخرى.

2.2. لكننا مع باحثين آخرين في مجال تحليل العمل السردي أو الروائي خاصة، فنجدنا فعلاً تميّز الخطاب عن النص دلالياً من خلال ما يقدمه لنا هؤلاء الباحثون، عن كل واحد منهما. لقد سبق لنا في المدخل الأول الخاص بالخطاب التعرض إلى هذا التمييز، لذلك فإننا هنا، لن نعمل إلا على تجلية ما يتصل بـ «النص» في اختلافه عن الخطاب، على وجه التحديد. إن هذا العمل سيتيح لنا أكثر مقارعة تحديد النص في هذا الإطار بما سنتمكن من معاينته في نقطة لاحقة حول «نظرية النص»، محاولة منا لضبط استعمالات متعددة لتحديد «النص».

حول التمييز بين «الخطاب» و «النص» تستوقفنا أولاً تلك التقسيمات الثلاثية للحكي التي رأيناها مع شلوميت وفاولر وليتش، وبعد ذلك مع بعض الآراء التي انطلق منها بعض هؤلاء، والتي نجدها بالأخص مع هاليداي وفان ديك.

3.2. تستعمل شلوميت[1] «النص» بمعنى الخطاب الشفوي أو الكتابي أو بمعنى آخر هو ما نقرأ. وفي النص لا تتجلى لنا القصة مرتبة كرونولوجيا من حيث أحداثها، كما أن صور الشخصيات ومميزاتها، وبقية عناصر مضمون الحكي تبدو لنا مصفاة من خلال زاوية الرؤية أو التبئير (ص 3). ولما كان النص هو الخطاب المكتوب فهذا يستدعي من يقوم بكتابته، وفعل أو عملية الإنتاج هاته هو ما تسميه بـ «السرد». ومن خلال مظاهر الحكي الثلاثة (القصة ـ النص ـ السرد) فإن النص هو ما يتعامل معه القارئ. إنه مركزي من خلال مضمون الحكي، والثاني من خلال إنتاجه.

وفي تحديدها لمكونات كل من السرد والنص، نجدها تعالج النص من خلال الزمن والتشخيص والتبئير، والسرد من خلال المستويات والأصوات وتقديم الكلام (الصيغ). إن شلوميت وهي تربط النص بالقراءة تفتح مصراعاً للدخول إلى عالم القراءة من خلال فينومينولوجيا القراءة أو جمالية التلقي. لهذا السبب عندما تنظر إلى مكوناته من خلال الزمن، والتشخيص والتبئير، فإنها بذلك تبغي وضع اليد على عناصر ترتبط بالقصة من جهة (الزمن والتشخيص)، وأخرى حول السرد (التبئير) من جهة أخرى. وبذلك تحقق للنص طرفي علاقته المشدود إليهما كتجل كتابي. وعندما تمارس تحليلها على كل بعد من أبعاد الحكي الثلاثة، نجدها تشدد على ما هو بنيوي في كل بعد في مستوى أول، وعلى ما هو وظيفي في مستوى ثان. وهذا ما جعلها في نهاية التحليل تعود إلى النص بعملية التركيز عليه من خلال علاقته «بالقراءة»، بعد أن استنفدت حديثها عنه في القصة

كأحداث، وفي «النص» كعناصر تجلت من خلال تقديمه إياها. وفي السرد كعملية إنتاج تحقّق من خلالها هذا النص.

إن شلوميت تبدو لنا وفية لمنطلقاتها التي حاولنا الإشارة إليها في المدخل الخاص بالخطاب (انظر ص 3.2.)، وإن كنا نلاحظ نوعاً من الخلط بين المستويات وأطراف الحكي الثلاثة (القصة، النص، السرد). إنها بصدد كل عنصر أو مكون من العناصر أو المكونات التي تحلل نجدها تخلط بين ما هو بنيوي وما هو وظيفي. عكس ما نسير عليه نحن في عملنا عن طريق تمييز المستويات عن بعضها (صرفي ـ نحوي ـ دلالي)، أو كما سنلاحظ مثلاً مع فاولر وليتش وزميله شورت.

4.2. يقول فاولر في كتابه «اللسانيات والرواية» «إن النص يعني البنية السطحية النصية، الأكثر إدراكاً ومعاينة. . . وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها، تشكّل استمراراً وانسجاماً على صعيد تلك المتوالية»[2]. وهذا التوالي هو الذي يحدد إيقاع القراءة. وانطلاقاً من هذا التحديد نجد فاولر يدخل ضمن النص الجوانب الفيزيقية في تشكيل النص مثل التقسيم إلى فقرات وفصول وصفحات (انظر 4.2. في مدخل الخطاب). وتبعاً لذلك فإن النص أو البنية النصية، موجودة في أي عمل كيفما كان نوعه، وذلك على اعتبار أن أي نص هو خطاب أو فعل لغوي ينجزه كاتب ضمني لقارئ ضمني (ص 47). وهذا القارئ يثير انتباهه توالي الجمل وترابطها على مستوى البنية السطحية لتحصيل المعنى. ومن خلال فعل الإثارة هذا يتحقق المظهر «الإبلاغي» للنص، ومدى انسجامه أيضاً. لذلك فإن تحليل «النص» وفق هذا التحديد يأخذ في الاعتبار تجربة القارئ حيال هذه البنية السطحية. ولعل التقليد النقدي للشعر، يرى فاولر، كان يركز على هذا المظهر الفيزيقي للنص: لعبة البياض والسواد، الزمن. . . . كما أن القارئ كان يسترعيه هذا الفضاء النصي السطحي ويثير تساؤلاته (ص 51). لكن الاهتمام بالنص، وفق هذا التحديد، يسجل فاولر، قليل جداً فيما يتصل بالرواية، على الرغم من الخصوصية التي تعرفها الرواية على هذا المستوى في علاقتها بسيكولوجية المتلقي. وبعد معالجته النص كبنية سطحية عبر تركيزه على «بنية الإبلاغ» و «الانسجام» وإيقاع الكلام ونبره، ينتهي إلى كون بعض النصوص الروائية الجديدة، بدأت تدخل عناصر جديدة على مستوى بنيتها السطحية، مثل لعبة البياض والسواد، وتوزيع الأسطر عمودياً أو انكسارياً، الشيء الذي يجعل القارئ وكأنه أمام نص شعري من خلال بنيتها السطحية، مسجلاً من خلال ذلك استلهام النص الروائي العديد من خصائص نصوص أخرى. وبهذه الخاصية المسجلة يجد مدخلاً لإثارة مفهوم «التناص» كما تبلور في الكتابات الفرنسية منذ كريستيفا (ص 69).

وانطلاقاً مما تقدمه البنيات داخل النص يؤكد ارتباطه بمعارف خارجه وصلاته بأنساق المعرفة والمجتمع والواقع. ومن خلال دراسته لعلاقة الروائي والقارئ والمجتمع يجلي البعد الوظيفي للنص وأبعاده الخارجية (ص 123).

5.2. على غرار العمل الذي سار عليه فاولر نجد صاحبي (الأسلوب في الرواية) ليتش وشورت[3]، يقيمان بدورهما تمييزاً بين الخطاب والنص، من خلال ما يسميانه بلاغة الخطاب وبلاغة النص (انظر مدخل الخطاب: 5.2).

يقع «النص» في تصنيفهما على المستوى «الگرافي» موازياً للوظيفة النصية. وهو بذلك يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق، لأن تجسيده الگرافي (الكتابي) يمنحه إمكانية أن يحلّ على صعيد الشفرة لامتلاكه خصائص لسانية ضمنية إلى جانب ذلك الشكل الكتابي أو التركيبي. ولما كانت الدراسة التي يقومان بها أسلوبية، فالنص في تصورهما هو الذي يمكّنهما من دراسة الأسلوب في جزئياته كما تتبدى من خلال الكتابة، مع مساءلة لماذا استعمال هذا الأسلوب أو ذلك. ومن خلال هذه الدراسة يمكن استنتاج الوظيفة الفنية للنص بصفة عامة (ص 12. 13). وبعد دراسة النص من خلال «الخطية»، لمعاينة علاقات الجمل البسيطة بالمركبة، تمّ الانتقال إلى الانسجام والأيقونية التي لا تتجلى فقط في الخطاب الشعري، ولكن في الرواية أيضاً، وإن لم تدرس بما فيه الكفاية كما لاحظنا مع فاولر.

ونظراً للصلة الوثيقة بين الخطاب (وظيفة تواصلية) والنص (وظيفة نصية)، يتم الربط بينهما عبر ما يستنتج على صعيد تحليل الأسلوب من خلال عناصر تنتمي إلى الخطاب (علاقة الراوي بالكاتب، والراوي بالشخصيات.... علاقة الكاتب بالقارئ) أو إلى النص (الخطية والانسجام)، مع النظر إلى الوظيفتين معاً في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية أو الأيديولوجية أو الاجتماعية، كما تتجلى على الصعيد النصي كمظهر كتابي يتم فيه الربط بين الكاتب والقارئ.

6.2. يمكننا أن نستخلص من خلال آراء شلوميت وفاولر وليتش وشورت حول النص في تميزه عن باقي مكونات الحكي (الخطاب ـ القصة/ السرد ـ القصة)، أن النص مسجل من خلال تجسيده «الكتابي». فهو ما يقرأ، وهو تلك البنية السطحية المحققة، أو ذلك المظهر التركيبي كما هو متحقق على الورق. وإذا كانت شلوميت تختلف عن فاولر وليتش وشورت في تحديدهما إياه، مع التركيز على خطيته وانسجامه فإنها تنظر إليه من خلال بعض جوانبه التي نجدها في الخطاب عند جينيت. لكنها تعطيها أبعادها النصية بحثها عن وظائفها في علاقتها بالقارئ.

وإلى جانب البعد الكتابي الذي وجدناه في هذه الآراء، نجد بعداً آخر، ليسمه الوظيفي، حيث لا يكون الوقوف عند الحد السطحي أو التركيبي، ولكن أيضاً، نجد ربط النص ببنيات خارجية تتم من خلال القراءة (شلوميت) أو التناص (فاولر) أو المستويات القيمية للظاهرة الأسلوبية (ليتش ـ شورت). بهذه الصفات يتميز النص عن الخطاب أو عن السرد، ويأخذ مظهره تمادي في علاقته بالقارئ.

7.2. مظهر آخر للتمييز بين الخطاب والنص يبدو لنا مع «فان ديك» ضمن إطار ما يسميه بـ «أنحاء النص». كان سعي فان ديك إلى إقامة تصور متكامل حول «نحو النص» ملحاً منذ 1972، حيث ظهر كتابه «بعض مظاهر أنحاء النص»، وظل مستمراً إلى 1977 مع كتابه «النص والسياق» وحتى كتاباته الأخيرة، حيث بدأ ينطلق من تحليل سيكولساني للخطاب والنص رابطاً بين الدلالة والتداولية. صيرورة غنية متشعبة، لم نتمكن من الاطلاع عليها إلا منذ 1985. ونحن بصدد الحديث عن النص، نود أولاً إعطاء فكرة عامة جداً عن منطلقات تحديده إياه كما لخصها في «معجم آداب اللغة الفرنسية» تحت مادة «نص»[4]، ونعود بعد ذلك إلى إبراز تحديده للنص تمييزاً له عن الخطاب. يوضح فان ديك بدءاً أن أي تحديد للنص يقتضي نظرية أدبية. وهذا لم يحدث إلا مؤخراً في الستينات والسبعينات، حيث تمت الاستفادة من إنجازات اللسانيات. ومع تحديد «الأدبية» منذ الشكلانيين الروس، بدأ مفهوم «النص» يرتبط بالبحث عن هذه الأدبية. وهكذا بدأ البحث عن مستويات النص ووحداته وقواعده... وكانت نتائج النظرية البويطيقية مهمة جداً على هذا الصعيد، إذ جعلتنا نتجاوز التصور التقليدي للنص السردي بوجه خاص. ولتقديم نظرية للنص من وجهة بويطيقية لا بد من الانطلاق من المكتسبات التي لا يمكن إنكارها وتجاوزها من أجل التطوير. لذلك يبدو من الضروري استلهام العديد من التطورات اللاحقة بعد 1970 على صعيد النظريات الأدبية في علاقاتها بالعلوم الإنسانية الجديدة.

يقدم فان ديك للمقاربة الممكنة لتحديد نظرية للنص الأدبي بناء على الأطروحات التالية:

1 ـ ليس الأدب مجموعة نصوص خاصة فقط، إنه بالأحرى مجموعة من الممارسات النصية الخاصة.

2 ـ ومعنى هذا أن النص الأدبي يجب أن يعتبر في آن واحد «نتاجاً» لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليات «تلق» و «استعمال» داخل نظام التواصل والتفاعل.

3 ـ إن هذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة «سياقات» تداولية ومعرفية وسوسيو ـ ثقافية وتاريخية. وهذه السياقات هي التي تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها.

4 ـ إن السياقات الأدبية تتفصل بحسب جماعات المشاركين وأدوارهم، بحسب «المقامات»، والمؤسسات، وأحياناً بحسب التعاقدات والقواعد والاستراتيجيات التي تنظم الممارسات النصية، في سياقات تتأسس على قاعدة مجموعة من القيم والأحكام المحددة لـ «الإيديولوجيا» الأدبية.

هذه الأطروحات المنطلق منها، يسجل فان ديك، هي التي تسمح لنا بتقديم نظرية متكاملة للنص، تتجاوز الحد السكوني (Statique) الذي تقف عنده البويطيقا (أو السرديات) إلى مقاربة «دينامية» للنص. إن موضوع البويطيقا لا يمكن أن يكون هو فقط التحليل البنيوي، إذ إنه يتشكل من مظاهر أكثر تعقيداً مثل «الممارسات النصية» و «التواصلية» في عدة سياقات يتبع بعضها الآخر، ويتداخل معه. ويستنتج تبعاً لذلك أن تطور البويطيقا الآن أصبح ضرورة نظرية ومنهجية لمواكبة التطورات الحاصلة حتى في مجال اللسانيات نفسها.

من خلال هذا التصور، كيف يحدد فان ديك النص؟ في سنة 1972 يحاول فان ديك إقامة «أنحاء النص»، متجاوزاً الآراء المطروحة حول «نحو النص»، مناقشاً مختلف التصورات التي حاولت تحديده ضمن اللسانيات، أو ارتأت أنه ليس موضوعاً لها. والنص هنا مأخوذ بمعنى عام جداً. إنه بكلمة موجزة «كل ما يتجاوز الجملة». إنه الخطاب بالمعنى الذي حاولنا طرحه في الكتاب الأول. لذلك نجده مثلاً وهو يتحدث عن هاريس وغيره من محللي الخطاب، يستعمل النص. وهو نفسه يصرح بذلك عندما يبيّن سعيه إلى إقامة «نحو للنص» من داخل نظريات النحو من خلال مفهوم مجرد هو «النص» المستعمل حالياً بطريقة حدسية تحت اسم «الخطاب المترابط»[5].

غير أنه في عام 1977 (النص والسياق)[6]، يبيّن الفرق الموجود بين الخطاب والنص، من خلال الهاجس نفسه وهو إقامة نحو عام للنص يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد البنيوية والسياقية والثقافية أي من خلال الجوانب الدلالية والتداولية.

ينطلق فان ديك من أن اللسانيين اعتبروا الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني سواء على المستوى المورفو ـ تركيبي أو الدلالي. وهذا لا يعني أن الملفوظ (Utterance) لا يمكن أن ينظر إليه إلاّ كتحلّ لعدة جمل. لكن الملاحظ هو أنّ الوصف لدى عدة يأخذ كل جملة على حدة، أو يأخذ متوالية من الجمل منظوراً إليها كمركّب

جملي. وبعد أن يبرز خلط هذا التصور، يبيّن أن هناك فرقاً بين الجملة المركبة ومتواليات الجمل، وبالخصوص على مستوى الوصف التداولي. وإن معنى الجمل يمكن أن يرتبط بمعنى جمل أخرى من الملفوظ نفسه (ص 3). وهذا ما دفعنا، يقول فان ديك، إلى اعتبار الملفوظات قابلة لأن يُعاد بناؤها تحت وحدة واحدة. هذه الوحدة هي «النص» (Text). إن المقصود بالنص تبعاً لهذا التحديد هو «البناء النظري المجرد»، المنظور إليه عادة تحت اسم الخطاب، ولما كان من الممكن تحديد «البنية النصيّة» تبعاً لذلك كخطابات لغوية مقبولة، فإنّ هذه المقبولية هي التي تجعلها متاولة، وقابلة للتأويل.

من خلال هذا التحديد يبدو «النص» وحدة مجردة لا تتجسد إلاّ من خلال الخطاب كفعل تواصلي. وفي إطار هذه العلاقات يتم الربط بين «النص» كإعادة بناء نظري مجرد، وبين «سياقه» التداولي كما يتجلى من خلال الخطاب، أو كما يقول في مادة «نص» في معجم الأداب[7]. إن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر، إن الخطاب هو الموضوع الأمبريقي والمجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض. إنه نتاج لغتنا العلمية.

إن هذا التحديد كما يبيّن الباحث في «النص والسياق» لا يخلو من قضايا معرفية ونظرية، حاول طرحها في مقدمة كتابه هذا، ومن خلالها يموقع تصوره حول تحليل النص سواء كان أدبياً أو غير أدبي، مسجلاً خصوصيته كموضوع للبحث والتحليل كوحدة مجردة، من خلال تجليه الخطابي أو من خلال عناصره التي يتكون منها، وأهمها عنصر «الانسجام» الذي يستدعي تشكيل تصور جديد للخطاب أو النص، يتأسس على علم دلالة جديد قادر على ملامسة البنيات اللسانية أو البلاغية في أي خطاب لتحديد المعنى سواء كان معجمياً أو متصلاً بالمعرفة المكونة عن العالم. كما أن مقولة «النص» لا يمكن أن تحدد فقط على مستوى واحد، بل من الضروري أن يحلل على مستويات عديدة مورفولوجية وتركيبية ودلالية وتداولية. وهذا يتطلب نظرية مركبة تستفيد من السوسيو ـ لسانيات والسيكولسانيات وغيرهما. . . لتتاح إمكانية معاينة النص من خلال خصائص السياق المعرفي والاجتماعي والإيديولوجي للأشكال والدلالات والوظائف.

8.2. على الأرضية نفسها التي تحرك فوقها «فان ديك»، نجد «هاليداي» يشتغل كممثل لاتجاه لساني هو «الوظيفية»، التي رأينا كلاً من فاولر وليتش يحاولان الانطلاق منها. لم يقف هاليداي عند محاولته إقامة نظرية لسانية، بل سعى كذلك، إلى توسيع نظريته لتهتم أيضاً بالخطاب أو النص الذي تردد الباحثون في اللسانيات كثيراً حول قضية البحث فيه. يقدم لنا هاليداي مع «رقية حسن» في «الانسجام في الإنجليزية» (1976)

تصوراً حول «النص» وعلاقته بالانسجام فيتم تعريفه على أنه «وحدة لغوية في طور الاستعمال»[8]. وبذلك فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلاً، أو شبه الجملة، كما أن معيار الكم ليس ضرورياً.. إذ قد يكون كلمة أو جملة أو عملاً أدبياً. وبتعبير أعمق وأوضح، النص «وحدة دلالية». وهذه الوحدة، ليست وحدة شكل، بل وحدة معنى وعلى اعتبار كذلك، فإنه يتصل بالجملة بواسطة عملية «التحقق» أي «تشفير» نسق رمزي في آخر.

هكذا نلاحظ أن النص عند هاليداي وحسن لا يتعلق بالجمل، إنما يتحقق بواسطتها، أو مشفر (Encoded) فيها. وهذا التصور قريب لما سبق أن رأيناه مع فان ديك، وإن كان كل واحد منهما يوظف ذلك في سياق نظري مختلف.

بالنسبة لهاليداي وحسن يتم التركيز على جانبي الوحدة والانسجام من خلال الإشارة إلى كون النص وحدة دلالية. والشيء نفسه نجده مع فان ديك انطلاقاً من اعتبار النص «وحدة مجردة عليا». إن بعد «المعنى» أو «الدلالة» أساسي في النظرية الوظيفية، لأنها لا تقف عند حدّ التحليل اللساني بمعناه التواصلي. إنها تتجاوز ذلك إلى اعتبار الوظائف عملية أولى وسابقة، وتحتل مكانة أولى في العملية اللغوية بين الناس. وكما تحدد الوظائف على صعيد تحليل «اللسان» تحدد على مستوى تحليل «النص» كوحدة دلالية.

يرى هاليداي أن الوظائف ثلاث، وهي: الوظيفة التجريبية (ideational)، وتبرز في مضمون الاستعمال، أي أن اللغة تكون حول شيء ما. وتتكون هذه الوظيفة من بعدين: تجريبي (وهو الذي من خلاله سمينا هذه الوظيفة «بالتجريبية»)، ويتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معيّن. إن البعد «التمثيلي» (ideational) يتصل بوثوق بتجربة المتكلم. أما البعد المنطقي فيتم عبره التعبير عن العلاقات المنطقية المجردة التي تشتق التجربة منها ضمنياً.

الوظيفة الثانية هي «التواصلية» (Interpersonal) وتتصل بالبعد الاجتماعي (بين الأشخاص) لوظائف اللغة التعبيرية. وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما، في علاقته مع مخاطبه. وبمعنى آخر، إن المكون التجريبي يقدم لنا المتكلم في دور الملاحظ، بينما المكون الثاني، يقدمه في دور المستعمل. أما الوظيفة الثالثة النصية (Textual) فتتضمّن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص بالمعنى نفسه الذي حددناه أعلاه (وحدة دلالية) ليصبح مشغلاً من خلال موضوع، ومنسجماً في علاقته مع ذاته، وفي سياق المقام الذي وظف فيه (ص: 25 ـ 26 ـ 27).

إن كل مقطع لغوي مشغل وفق هذه الوظائف أو المكونات، وله وحدته الدلالية، وانسجامه في سياق مقام معين، يشكّل نصاً سواء مكان شفوياً أو كتابياً وكيفما كان أسلوبه أو نوعه (ص: 293). من خلال هذا التصور تعاين بجلاء كون هاليداي شأنه في ذلك شأن فان دبك يرميان إلى إعطاء تصوّر شامل للنص، وليس مقتصراً على النوع أو الأسلوب الذي يوظفه. وانطلاقاً من النظرية الوظيفية نفسها، يعمق هاليداي تحديده للنص وتحليله إياه سنة 1978 في كتابه «اللغة كسيميوطيقا اجتماعية»[9]، بتغيير زاوية النظر عن كتابه السابق. إذ لم يبقَ بعد «الانسجام» هو المركزي، بل جوانبه المحيطة به في إطار علوم إنسانية، بالأخص السوسيولسانيات، كما هو بارز من خلال العنوان.

يستعيد هاليداي تحديداته السابقة للنص، مضيفاً، أنه من خلال المنظور السوسيولساني، من الأفيد التفكير في النصّ كمشفر (encoded) في جمل وليس مكوناً منها وذلك لسبب بسيط هو أن القارئ/ المستمع يمكنه فك الشفرة (Can decode) النصية، ما دام النص وحدة دلالية وهذه الوحدة هي أساس العمل الدلالي (ص: 109). أو بمعنى آخر، إن النص شكل لساني لـ «التفاعل الاجتماعي»، وهو تبعاً لذلك ترهين (Actualisation) للمعنى المحتمل، بما أن المعاني منتخبة من صنع المتكلم ومن الخيارات التي تشكّل المعنى نفسه. ولما كان النص لا يتحقق إلاّ في سياق مقام معين، فالمقام كبنية سيميوطيقية يتشكل من خلال ثلاثة عناصر سوسيو ـ سيميوطيقية متغيرة هي المجال (Field) والعلاقة (Tenor) والمنحى (Mode). يقصد هاليداي بالمجال اتخاذ النص وظيفته الدلالية من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم إلى تبليغه، ويقصد بالعلاقة (التي يستعمل بها أيضاً الأسلوب لكنه استبعده لإيحاءاته الكثيرة)، العلاقات القائمة بين المتكلم/ المستمع. أما «المنحى» فيرمي من خلاله إلى الإشارة إلى الأداة الرمزية، والقنوات البلاغية المستعملة للتواصل (ص: 116).

ويقوم هاليداي بربط كل وظيفة بكل عنصر على الشكل التالي:

1 ـ الوظيفة التجريبية: المجال.

2 ـ الوظيفة التواصلية: العلاقة.

3 ـ الوظيفة النصية: المنحى.

ومن خلال هذا الربط يقوم بتحليل النص وفق هذه الأسس من خلال الكشف عن «الدلالة» وربطها بالسياق المقامي الذي أنتجت فيه، انطلاقاً من بعد التفاعل الاجتماعي وعلاقات النص بأبعاده السوسيولسانية والثقافية والمعرفية كما رأينا مع فان دبك. وهكذا نعاين بجلاء أن التصور الوظيفي للنص يقدم منطلقات هامة للتحليل من خلال منطلقه

الوظيفي للسان. وهذا ما حاولنا توضيحه من خلال وقوفنا على استلهام فاولر وليتش وشورت لهذا التصور، فهم يقسمون الحكي تقسيماً ثلاثياً ويحاولون تقديم معادلات للوظائف ولعناصرها من خلال تسمياتهم الخاصة، كما أوضحنا ذلك في المدخل الأول.

9.2. من خلال تصورَيْ فان ديك وهاليداي، نعاين بجلاء أن تحديدهما النصّ كوحدة مجردة عليا، أو وحدة دلالية، كيف أنهما معاً يركزان على عنصري الوحدة والانسجام وهما معاً ضروريان لإنتاج الدلالة والمعنى بمختلف أبعادهما. كما نجد التركيز جلياً عندهما أيضاً على علاقة «النص» بـ «السياق». وهذا بدوره يؤكد البعد الدلالي لكنه يضعه في إطار التفاعل الاجتماعي، من خلال أبعاده المعرفية والاجتماعية والإيديولوجية. وبمقارنة هذين التحديدين بما سبق أن رأيناه مع التقسيم الثلاثي للحكي مع شلوميت وفاولر وليتش، نعاين بجلاء، أن النص يأخذ بعداً مختلفاً عن الخطاب، من حيث صلته بالقارئ والمقام الاجتماعي للتواصل، وبأبعاده الخارج لسانية.. وعندما نقارن هذا بما رأيناه في المدخل الأول عن الخطاب يبرز لنا الفرق شاسعاً بين البنيوي والوظيفي.

3 ـ النص ونظريات النص:

1.3. سنحاول أن نعرض هنا لمقاربات نظرية تسعى لتحديد «النص»، انطلاقاً من مبادئ محددة ومبتغيات نظرية كثيرة. وبسبب تعدد هذه المقاربات فإننا سنقتصر على تقديم فكرة عن بعضها، لما لها من علاقات معَ التصور الذي سنأخذ به. لذلك فإننا سنركز على وجهة نظر كريستيفا وبارت، ثم على تصور بول ريكور ولافون وَمادري، لنقف في النهاية عند تصوّر بيير زيما. وسنلاحظ من خلال هذه المقاربات بشكل من الأشكال، تقاربها من بعضها أو استلهامها لبعض الجوانب النظرية في أحد هذه التصورات. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن هناك آراء كثيرة ومهمّة حول «النص» و «نظرية النص» لم نتعرض لها هنا بالتفصيل، وإن كانت حاضرة في خلفيتنا بصورة من الصور، وبالأخصّ آراء باختين ولوتمان وكيرزنسكي وهودبين... التي وإن تفاوتت طبائعها نجدها متمثلة في أهم الآراء التي سنتعرض لها هنا وبالأخص مع كريستيفا التي كانت لي منطلقاً منذ بدأت التفكير في هذا العمل وكذلك مع زيما، الذي كانت منطلقاته النظرية بالنسبة لي مُحدّدة وموجّهة..

ـ 2.3. تنظر جوليا كريستيفا إلى النص على أنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»[10]. بهذا التعريف يتحدد

النص كإنتاجية (Productivité)، ومعنى ذلك أن علاقته باللسان الذي يقع فيه علاقة إعادة توزيع (هدم ـ بناء). وهذا يستدعي منا، تسجل الباحثة، معالجته من خلال مقولات منطقية، لا الاقتصار على المقولات اللسانية المحضة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعتبر النص تبادل نصوص أي تناصاً، إذ نجد في فضاء النص عدة ملفوظات مأخوذة من عدة نصوص تتقاطع وتتحايد. (ص: 52).

وانطلاقاً من هذا التحديد الذي يتجلى فيه النص إنتاجية، تُبَيِّنُ في مقالة لها حول «النص وعلمه» أن للنص توجيهاً مزدوجاً. يبرز الأول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي يتج فيه (اللسان واللغة في عصر ومجتمع معينين)، ويتجلى الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يساهم فيه باعتباره خطاباً (ص: 12). وبحسب هذه الخصوصية التي يتميّز بها يختلف النص عن «العمل الأدبي» الذي تسعى المقاربات السوسيولوجية البسيطة والجماليات الانطباعية إلى تأويله أو الذي تنكب عليه الدراسات اللسانية باحثة فيه ومن خلاله عن قواعد كلية وثابتة. إن المقاربتين معاً لا يمكنهما الكشف عن خصوصية النص وتميّزه. وهذا يستدعي ضرورة ميلاد علم جديد كفيل بوعي هوية النص وتميّزه. سيكون هذا العلم الجديد هو «السيميولوجيا» التي تتعامل مع النص باعتباره أكثر من الخطاب ويندرج ضمن عدة ممارسات سيميولوجية تنظر إليها كـ «عبر لسانية». وسيكون من إحدى المهام التي على السيميولوجيا الاضطلاع بها هو تعويض التميز البلاغي القديم بين الأنواع الأدبية بـ «نمذجة النصوص»، أي تحديد خصوصية مختلف التنظيمات النصية بموقعتها في نص شامل (الثقافة)، تشكله ويتشكل منها[11]. ومن خلال تقاطع التنظيم النصي (الممارسة السيميوطيقية) المعطى مع الملفوظات (المتواليات)، التي يستوعب في فضائه والتي يؤدي إليها في فضاء نصوص (ممارسات سيميوطيقية) خارجية عنه، نجدنا أمام ما تسميه كريستيفا بـ «الإيديولوجيم». وليس الإيديولوجيم غير الوظيفة التناصية التي يمكننا قراءتها وهي تتمظهر مادياً (matérialisée) على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد خلال صيرورتها، مانحة إياه كل مطابقاتها التاريخية والاجتماعية... (1969 ـ ص: 53/ 1970 ص: 13).

إن اعتبار النص إيديولوجيماً من لدن كريستيفا هو الذي يحدد عمل السيميولوجيا التي في دراستها للنص كتناص، ينظر إليها هكذا في «نص» المجتمع والتاريخ. وبذلك فالسيميولوجيا تنظر إلى النص من حيث خصوصيته الإنتاجية لا كمنتوج ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات عكس المقاربات التقليدية. وهي لذلك أيضاً متصبح تبحث عن تعدد الدلالات هذا من خلال ما تسميه بـ «التدليل» (Signifiance). إن التدليل يختلف عن الدلالة بما هو عملية تنفلت من خلالها «ذات» النص من منطق «الأنا» إلى منطق آخر

يتم فيه تجاوز المعنى وتحطيمه، على اعتبار النص نمطاً إنتاجياً دالاً يحتل مكانة هامة في التاريخ (1969 ص: 218).

يأخذ العلم الجديد الذي يدرس النص وفق هذه المميزات اسم «التحليل الدلالي» (sémanalyse) الذي ينطلق من اللسانيات، باعتبار النص ينتج من خلال اللغة. وتصبح هذه السيميولوجيا «نظرية الدلالة النصية» (التحليل الدلالي). وهذا العلم وإن كان ينطلق من اللسانيات فهو يتجاوزها لسبب بسيط، توضح كريستيفا، هو أن النص ليس مظهراً لسانياً، بمعنى أن دلالته المبنية لا تتقدم إلينا في إطار متن لساني منظوراً إليه كبنية مسطحة، إنه «توليد» (engendrement) مسجل في هذه «الظاهرة» اللسانية وتبعاً لهذه العملية يغدو «النص الظاهر» (phéno-texte) هو النص المسجل عن طريق الطبع. لكن هذا النص الظاهر لا يصبح قابلاً للقراءة إلاّ إذا صعدنا عمودياً عبر التكوين (genèse) تكوين مقولاته اللسانية من جهة، ومن جهة ثانية تكوين توبولوجيا الفعل الدال. إن التدليل الذي تحدثنا عنه أعلاه يُضيئ عملية «التوليد» هاته التي يمكن الإمساك بها من خلال توليد النسيج اللساني، وتوليد هذه «الأنا» التي تتموقع لتقديم التدليل. إن هذه العملية تسميها كريستيفا النص المكوِّن (géno - texte)، عن طريق مضاعفة النص إلى ظاهر، ونص مكوّن أي سطح وعمق، بنية مدلولة وإنتاجية دالة (1969 ـ ص: 219) وبهذا يغدو النص موضوعاً ديناميا يبحث فيه التحليل الدلالي مستفيداً من السيميوطيقا والتحليل النفسي والعلوم الرياضية والمنطقية واللسانية. هذه المعارف جميعاً تقدم للتحليل الدلالي النماذج والمفاهيم الإجرائية. وإلى جانبها يستفيد من العلوم الاجتماعية والفلسفية التي تجعله يحتل موقعاً معرفياً مادياً، ضمن باقي المعارف (1969 ـ ص: 28).

نعاين من خلال هذا العرض البسيط الإضافات الهامة التي جاءت بها كريستيفا مستلهمة العديد من آراء الباحثين الشرقيين السوفيات وبالأخص باختين والشكلانيين الروس، ومحاولة موقعة تصورها للنص بكل جوانبه أو على الأقل في جوانب أساسية منه مثل الإنتاجية والتناص. وسنجد صدى هذا التصور، بهذا الشكل أو ذاك، في العديد من المقاربات التي سعت لتحديد النص ونظريته وفق هذا المنحى عند العديد من الباحثين والدارسين.

3.3. يظهر لنا هذا التصور بجلاء في كتابات بارت، وبالأخص، كما أرى، في دراستين هامتين له حول «النص ونظريته» نجد الأولى في مساهمته بدراسة حول مادة «النص» في الموسوعة العامة تحت عنوان «نظرية النص»، والثانية في إحدى مقالاته تحت عنوان «من العمل إلى النص».

في الأولى[12] يبدأ أولاً بالتساؤل عن النص بمعناه الشائع؟ مسجلاً أنه السطح

الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتاً وواحداً إلى حدّ بعيد. وهذا السطح قابل للإدراك بصرياً من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعاً مؤسسياً يتصل تاريخياً بالقانون والدين والأدب... وحسب هذا التحديد الكلاسيكي ينفصل النص كدليل (signe) إلى دال ومدلول، غير أن الدليل بمعناه التقليدي وحدة منغلقة على ذاتها. وهذا الانغلاق يوقف المعنى ويمنعه من أن يكون متعدداً. ويظهر هذا في كون النص كان موضوع عمليتين هما: التحقيق (restitution) والتأويل (interprétation). والعمليتان معاً ترتبطان بتصور محدد للنص ـ كلاسيكياً. فالفيلولوجيا تسعى إلى تحقيق النص وتدقيقه للحصول على الدّال الموحد. ويحاول التأويل حصر معنى المدلول بضبط المعنى الأحادي. إن هذا التصور مؤسسي وتقليدي يتصل كما يرى بارت بوهم «الحقيقة». لكن مع البنيوية في الستينات سيتغير النظر إلى الدليل، وبالتالي إلى النص. وبما حققته البويطيقا واللسانيات.. من تطور، تمّ تجاوز «أزمة» الدليل السابقة، لكن مع ظهور أزمة جديدة تمثلت في هيمنة الجانب الوضعي على دراسة النص وتحديده، من خلال الأبحاث المحايثة والداخلية للنص. وهذا التصور قريب جداً من التصور الفيلولوجي والتأويلي القديم. لذلك وبهدف تجاوز هذه الأزمة تجب الاستفادة من الإنجازات اللسانية وتفرعها بربطها بالفرويدية والماركسية... وبهذا سنجد أنفسنا أمام تحديد جديد ودقيق للنص ونظريته.

وفي حديثه عن النص نجده يستعيد تعريف كريستيفا، مبرزاً دورها الأساسي في تغير وجهة النظر حول النص ونظريته. ومن خلال تسجيله لأهميّة «التحليل الدلالي» في الكشف عن خصوصية النص وتميّزه يتطرق للحديث عن مجموعة من المفاهيم النظرية التي تحققت مع «التحليل الدلالي»، ومن خلالها يبيّن هوية النص وخصائصه. هذه المفاهيم المركزية هي: الممارسة الدالة والإنتاجية والتدليل والنص الظاهر والمكوّن والتّناص، مشدداً على ريادة كريستيفا في هذا المضمار.

وإلى جانب وقوفه على هذه المفاهيم يتعرض لنقطة هامة، وإن لم تكن تخرج عن إطار نظرية النص مع كريستيفا، وهي مسألة العلاقة بين النص الأدبي والعمل الأدبي، وهذه النقطة هي مدار الدراسة التي أومأنا إليها أعلاه.

ينطلق بارت من ضرورة التمييز بين النص والعمل. فالعمل الأدبي منه، وهو ما نجده على رفوف المكتبات، أو هو ما يمكن أن نمسكه باليد، أما النص فتمسكه اللغة. ولما كان العمل منتهياً فإن «الدليل» هو الذي يجعلنا أمام فكرة أن العمل منته. إلى جانب ذلك، يميّز بين مختلف التجليات اللسانية ومجالاتها، مؤكداً أن كل تجل لغوي سواء كان موازياً للجملة أو أقل منها ينتمي إلى اللسانيات، وأن ما هو أكثر من الجملة ينتمي

إلى الخطاب كموضوع لعلم معياري هو البلاغة، أو ما طرأ عليه مع الأسلوبية والبلاغة الجديدة من تغير. لكن محاولات تحليل الخطاب كلها تختلف عن «التحليل النصي» لأنها إما متجاوزة (البلاغة) أو محدودة (الأسلوبية)، أو مرتبطة بلعبة ميتالسانية، تضع نفسها خارج الملفوظ، وليس في داخل التلفظ.

إن التدليل (موضوع التحليل الدلالي) هو النص العامل أو هو الذي يعمل. وهو بذلك لا يعترف بمجالات علوم اللسان. من الممكن، يرى بارت، على غرار كريستيفا، أن تهتم هذه المجالات بالنص الظاهر، لكن لا يمكنها البحث في النص المكون. بهذه الخاصية يختلف النص عن العمل أو الخطاب أو ما شابه هذا من الاستعمالات التي تهتم بها مقاربات عديدة. كما أن «نظرية النص» أو «التحليل الدلالي» لا يقيم تمييزاً بين الأنواع الأدبية، وذلك لأنها لا تنظر إلى العمل كمرسلة أو ملفوظ، أي كمنتوجات منتهية، بل تنظر إلى النص كإنتاج دائم، وكتلفظ تستمر من خلاله الذات (الأنا) تتصارع. وهذه الذات ليست فقط ذات الكاتب، بل ذات القارئ أيضاً. ولهذا السبب تدخل نظرية النص القارئ في الاعتبار.

نلاحظ بجلاء من خلال هذا العرض آثار تصور كريستيفا وكيف أنها ستصبح محددة للعديد من الرؤيات حيال «النص»، وسنلاحظ ذلك أيضاً مع ميشيل أريفي.

4.3. في دارسة هامة لميشيل أريفي (M. Arrivé) حول «السيميوطيقا الأدبية: اللسانيات والأدب»[13]، نشرت ضمن كتاب «معرفة اللسانيات» تحت إشراف بيرنا ردبوتيي سنة 1975، وأعيد نشرها أيضاً ضمن كتاب «مدرسة باريس»[14]. يعالج الباحث مسألة النص الأدبي وعلاقته باللسانيات، بالاستناد إلى تصور كريستيفا بشكل مركزي. يسعى إلى استخراج كيفيات النص أو خصوصيته التي تظهر لنا من خلالها أدبيته. يحصر هذه الكيفيات في أربع، وهي:

1 ـ غياب المرجع: من خلال مناقشة قضية المرجع في الأدب، ينتهي إلى أن للنص مرجعاً، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأن له كما يرى ظلاً للمرجع.

2 ـ الانغلاق: ينطلق من تمييز كريستيفا بين الانتهاء البنيوي (نهاية الحكي)، والانتهاء التوليفي (نهاية الخطاب). ولمعاينة الانغلاق في النص، ينطلق من أربع مقولات نظرية من خلال ثنائية الحكي والخطاب في علاقتهما بالنص:

1 ـ الخطاب منغلق، الحكي منغلق.

2 ـ الخطاب منغلق، الحكي منفتح.

3 ـ الخطاب منفتح، الحكي منفتح.

4 ـ الخطاب منفتح، الحكي منغلق.

ويستخلص من خلال هذه المقولات، أنه من الممكن الحديث عن انغلاق النص أو انفتاحه من خلال المقولتين التي يُسَجَّل فيهما تناقض الحكي والخطاب (2 ـ 4). يطرح هذا بشكل استفهام، ويحذر من المغالاة في اعتبار هذه الكيفية (الانغلاق) من عناصر أدبية النص! (ص 115).

3 ـ تمظهر لغة الإيحاء: يتعرض أريفي هنا للعديد من القضايا التي يثيرها مفهوم الإيحاء (connotation) منذ يالمسيف، منتهياً إلى إمكانية تعويض مفهوم الإيحاء بمفهوم «التناص»، حيث تتمظهر علاقات نصية أخرى، محيلاً هذا المفهوم إلى كريستيفا (ص: 119).

4 ـ الإنتاجية: يركز أريفي على هذه الخاصية، لكنه لا يملأها بكل الدلالات التي تحملها بها كريستيفا. فهو يرى أن النحو التوليدي يميّز بين إبداعيتين. الإبداعية الأولى تحكمها القواعد، والثانية تغيّر القواعد. إن الأولى تتصل بالقدرة، أما الثانية فبالإنجاز. وفي الإنجاز يتم تغيير القواعد عبر الخروجات الفردية على القواعد. ومعنى هذا أن النص الأدبي يشتغل على صعيد بعض وحداته كيفما كان مستواها كتعاقب، أي في صيرورة تطورية، وتأتي الإبداعية الثانية لتأخذ شكل «الإنتاجية» محققة بذلك شرطاً تزامنياً في إطار ذلك التعاقب.

هذه هي الخاصيات الأربع التي يتميّز بها النص الأدبي، ومن خلالها تتحقق أدبيته بحسب م. أريفي. ونجد حضور تصوّر كريستيفا، بشكل من الاشكال، حاضراً في هذا التصوّر الذي يقدمه لنا الباحث هنا في إطار السيميوطيقا الأدبية.

5.3. مع روبير لافون وفرانسواز ـ مادري ـ نجدنا أمام طموح كبير لتقديم نظرية للنص، من خلال كتابهما «مدخل إلى التحليل النصي»[13]. ينطلق الباحثان من محاولة تقديم تعريف للنص وبعض الاتجاهات التي تعاملت معه على مستوى التحليل: مثل التوزيعية والتوليدية والسيميوطيقا ولسانيات غيوم. ثم بعد ذلك يتعرضان لطرح تصورهما «البراكسيماتي» المتصل «بالبراكسيمس» في بعده المادي، متجاوزَيْن بذلك النظريات المثالية للتحليل النصي.

حول تعريف النص يلاحظان أن استعماله جديد نسبياً. ويتتبعان جذوره اللاتينية، واستعمالاته في القرن التاسع عشر، وينتهيان إلى دوسوسير الذي يريانه محدثاً قطيعة مع التصورات التقليدية. بإدخال سوسير «الدليل»، وتركيزه على العلاقة الاعتباطية بين الدال

والمدلول، وتمييزه بين التزمني والتزامني، يوجه مجال البحث اللساني توجيهاً مختلفاً. ويتبدى هذا بشكل جلي في تفريقه بين «اللسان» و «الكلام». فباعتبار الأول قابلاً للتحليل العلمي، يتم استبعاد الثاني. وبذلك أصبحت هناك هوة واسعة بين التركيب والدلالة، عندما تمت تنحية القضايا المتصلة بـ «المعنى»، وكانت الأبحاث مّا بعد السوسيرية تدور في هذا الفلك بتركيزها على البعد التركيبي في دراسة النص الأدبي أو تحاول تجاوزه بإدخال الجوانب الخارج لسانية. يستعرضان بعد ذلك تصورات سيتزر وريفاتير وكريستيفا وبارث.

يحاول الباحثان بَعْدَ ذلك تقديم «خطاطة للتواصل والنص» (ص 19)، ينطلقان فيها من وظائف جاكبسون السُتّ ويبرزان نجاحه في استلهام نظريات التواصل، ومحاولته نسخها على النص الأدبي. وبعد مناقشتهما لإشكالية المرجع الذي يريان أنه يستدعي محددين أساسيين: الأول نصي، وذو طبيعة لسانية، والثاني مقامي، وله طبيعة خارج ـ لسانية، ينتهيان، بناء على مناقشتهما لخطاطة جاكبسون، إلى أن هذا التصور لا يساعد على إقامة رؤية متكاملة للنص الأدبي من خلال بُعْدَيْه اللساني والخارج لساني (ص: 22).

إن المرجع النصي يرتبط (باعتباره السياق) بالتناص كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة. أما المرجع المقامي فيبدو في العلاقات القائمة بين الإنسان والواقع من خلال اللغة. ومن خلاله يتجلى الطابع الدينامي للنص. ومن المنظور البراكسيماتي (المُمارساتي) للنص يتم تحديد النص من خلال هذا الطابع المزدوج:

فهو من جهة، مكتوب ومتروج من منظور يحدد إنتاجه وتلقيه. وهو من جهة أخرى يتميّز بانغلاقه الشكلي (بداية ونهاية). إنه توسيع بهذا المعنى للجملة. والفضاء النصي الموجود بين حدوده الشكلية يجعله مبنياً إلى فقرات وأجزاء ووحدات قابلة للتجزيء، ويشتغلان في تحليلهما على النص الفرنسي أيّاً كان نوعه أدبياً أو غير أدبي. وينطلقان في ذلك من استلهام اللسانيات والسوسيولسانيات والمادية الجدلية. ويسعيان من وراء تصورهما، إلى إبراز إمكانية تعميمه على النصوص التي يتعامل معها من جوانبها كافة سواء تعلق الأمر بداخلها (البعد الخطي) أو خارجها، امتداداتها الواقعية والإيديولوجية.

6.3. منذ أن تخلص بيير ف. زيما[16] من الإرث الغولدماني الذي كان متأثراً به في كتابه الأول «رغبة الأسطورة» (1973) حول أعمال مارسيل بروست، وهو يسعى إلى تشكيل ما يسميه بـ «سوسيولوجيا النص الأدبي» تمييزاً له عن سوسيولوجيا الأدب بمختلف اتجاهاتها. إنّه يعطي للنص معنى محدداً ينطلق منه، سواء على صعيد التنظير أو الإنجاز. يظهر هذا في كتابه الذي صدَر سنة 1978، حاملاً هذا الطموح «من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي»[17]، ويطوّره بعد ذلك في كتبه التالية التي يحلل فيها أعمال

بروست وكافكا وموزيل[18]، وبعد ذلك أعمال سارتر ومورافيا وكامو[19]. أو هو يوسع تصوره ويعمقه باشتغاله على رواية كامو والروائيين المجدد وبالأخص روب غرييه[20]، أو في حواراته النقدية[21]، أو وهو مسؤول عن نشر أعمال «الشرقيين» في كتاب بالإنجليزية حول الإيديولوجيا والنص، ويصدره بدارسة له تحت عنوان السيميوطيقا، الديالكتيك، ونظرية النقد[22].

إن بيير زيما له خصوصيته في هذا المضمار، ومساهماته العديدة التي تدور جميعاً في نطاق ما يسمّيه أحياناً «سوسيولوجيا النصّ» وأحياناً أخرى السوسيو ـ نقد. وعلى الرغم من تعدد خلفيته المعرفية والنقدية واطلاعه الواسع، يمكننا تحديد خلفيته التي قادته إلى طرح هذا التصور من خلال:

1 ـ النظرية النقدية مع جماعة فرانكفورت، وبالأخص أدورنو. وقد خص الجماعة بكتابه الذي يحمل اسمها سنة 1974.

2 ـ السيميوطيقا الأدبية، من خلال أهم اتجاهاتها وأعلامها وعلى رأسهم غريماس. مع النظرية النقدية نجده ينطلق من التراث الفلسفي والجمالي الألماني والشرقي بصفة عامة بدءاً من هيجل مروراً بماركس ولوكاش وغولدمان وكوزيك، وصولاً إلى نظرية النص وجمالية التلقي. ومع السيميوطيقا الأدبية يتمثل هذا التراث في مختلف تجلياته بدءاً من سوسير وصولاً إلى كريستيفا وغريماس ولوتمان.

هذه الخلفية المزدوجة تجعله يقف في آن ضد كل الاتجاهات، ومن خلال تزويجه النظرية الأدبية بالسيميوطيقا يقيم سوسيولوجيا النص التي تنطلق بدءاً من أن النص ذو طابع مزدوج: فهو من جهة بنية مستقلة ومن جهة ثانية بنية تواصلية. ومعنى ذلك أنه «دليل» (signe) مركب من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي، ومن «الموضوع الجمالي» المتجذر في الوعي ويحتل مكانة «المعنى».

إن المظهرين الاستقلالي والتواصلي يتضافران، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر: إن النص ليس فقط «مجسداً» في إطار أنظمة مختلفة القيم ولكنه في الآن ذاته يعبر، على صعيد الكتابة، عن القيم والمعايير الاجتماعية. فالاستقلال النصي مشروط بالتطور السوسيو ـ تاريخي، وبذلك يتموقف النص من المجتمع، ينقده من خلال وجوده، وهو يلح على هذا البعد. وهو إلى جانب ذلك يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية، ويشهد كأي وثيقة تاريخية، القيم السائدة في عصره، وهو يحولها بواسطة وضعيته المحاكاتية حيال اللغة إلى صور. إنه التصور نفسه الذي نجده عند جماعة فرانكفورت لكنه يطعمه بما تقدمه له السيميوطيقا من إمكانات في تحليل «الدلالة».

تبعاً لهذا التحديد تسعى سوسيولوجيا النص الأدبي إلى تمثيل مختلف «البنيات النصية» كبنيات لسانية واجتماعية في آن، ما دام الأمر يتعلق بمستويات دلالية وتركيبية (سردية)، ذات علاقات جدلية. ومن خلال هذه العلاقات يمكن اعتبار «العالم الاجتماعي» كمجماع لغات اجتماعية مستوعبة ومحولة بواسطة النص الأدبي. ولما كانت إمكانية وصف النص وسياقه الاجتماعي ضرورية امبريقيا، فإنه على الصعيد المنهجي لا يمكن أن يتأتى ذلك إلاّ من خلال تجليهما اللساني.

يلاحظ زيما أن السرديات الشكلية، وبالأخص أعمال جنيت التي تقوم على أساس التحليل التقني للمحكي، لا تتيح لنا إمكانية إقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الاجتماعية، ما دامت تهمل الأساس «الدلالي» للمحكي. وينتهي إلى أنه من الصعوبة نقل مفاهيم السرديات الشكلية في مجال سوسيولوجيا الأدب، مستخلصاً، أن السيميوطيقا هي التي تتيح لنا ذلك، وإن لم ينتقل السيميوطيقيون إلى السوسيولوجيا بعد. وباستفادة «سوسيولوجيا النص الأدبي» من السيميوطيقا عليها أن تحاول أولاً إقامة علاقة نَسَقيّة بين المفاهيم السيميوطيقية ذات الأبعاد السوسيولوجية، وثانياً تطوير الأبعاد السوسيولسانية والسيميوطيقية لبعض النظريات السوسيولوجية وبالأخص «النظرية النقدية» عند فرانكفورت التي كان عند أعضائها حساسية مهمة تجاه قضايا اللغة عكس «البنيوية التكوينية» مثلاً.

عن طريق هذا الربط يتحقق الطابع المزدوج لـ «النص»، ويتحدد الاختصاص الذي نبحث فيه «سوسيولوجيا النص» والذي عليه الانطلاق من فرضيتين أولاهما: إن القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن اللغة، ثانيتهما: إن الوحدات «المعجمية والدلالية والتركيبية» تمفصل المصالح الاجتماعية، وتستطيع أن تصبح رهانات للصراعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وانطلاقاً من تحليله لهذه الوحدات من خلال مفاهيم مركزية مثل البنية السوسيو ـ لسانية والتناص واللغات الخاصة والإيديولوجيا، يحاول الكشف عن النص الروائي الذي مارس عليه التحليل منذ بروست إلى غرييه ليقف على كيفية هذا التمفصل المزدوج للنص. إنه عمل رائد فعلاً، استفدنا منه كثيراً في العديد من القضايا التي سنعالجها، وإن كنا نختلف معه في أرضية الانطلاق ـ منهجياً ـ إذ يرى أن تقنيات السرديات الشكلية لا تساعدنا على البحث عن «الدلالة». وهذا ما أحاول الإجابة عنه في هذا البحث مبرزاً إمكانية توسيع السرديات البنيوية من الخطاب إلى النص.

7.3. مع بول ريكور، نجد أنفسنا أمام تصوّر متكامل، لما يسميه «نظرية النص»، كما

يقدمها لنا في كتابه الأخير «من النص إلى العمل»[23]. يموقع ريكور محاولته تعريف النص ضمن إشكال ابستيمولوجي، كما نجد ذلك عند زيما (1978 ـ ص: 24). ويتعلق هذا الإشكال بالوضعين الأساسيين اللذين طرحهما ديلتي (Dilthey) وهما الشرح والتأويل. إن الشرح حسب ديلتي يتصل بالعلوم الحقة، أما التأويل فشكل مشتق من الفهم يرتبط بالعلوم الذهنية أو الفكرية. ويحاول ريكور إبراز أن الشرح لم يبق متصلاً فقط بالعلوم الطبيعية، إذ أصبح من الممكن إنجازه مع اللسانيات، كما أن التأويل مع الهيرميتوطيقا الحديثة ابتعد عن البعد الذاتوي الذي كان يطبعه مع الفهم. من هذا المنطلق يسعى ريكور إلى إقامة «نظرية للنص» انطلاقاً من «الهيرميوطيقا النقدية» كما يسميها. ومنه أيضاً يعرف النص بأنه «كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة» (1986 ص: 137).

وعن طريق هذا المظهر الكتابي، يختلف النص عن الكلام، وذلك على اعتبار أنّ الكتابة كمؤسسة لاحقة بالكلام استعملت لتُثبّتَ بواسطة الخطية الكرافية كل التمفصلات التي تجلت شفوياً سابقاً. وبذلك ترتبط الكتابة بعملية القراءة، وتجعل النص مختلفاً عن الكلام الذي نجد فيه العلاقة بين المتكلم والمستمع مباشرة وفي مقام وذات إحالة مشتركة. إن الكاتب يصبح موجوداً من خلال النصّ، بما أنه مُسَجّل بواسطة الكتابة، ويصبح الوضعان المنطلق منهما (الشرح والتأويل) من إنتاج القراءة (ص 241) التي يصطدمان من خلالها. وبعد إعادة مناقشة الشرح والتأويل من خلال تقديم ثنائية جديدة (الشرح والفهم)، يخلص إلى أن النصّ مارست عليه «البنيوية» الشرح، من خلال تركيزها على تفسير علاقاته الداخلية وبواسطة بنيته. ويبيّن ما ذهب إليه شتراوس في تحليل «أوديب» وهو يحدد ما يسميه الميتيم (mythème). في هذا العمل يعاين ريكور أن شتراوس على غرار كل البنيويين كان يمارس شرح الأسطورة لا تأويلها. وإذا كان الشرح قد تمّ من خلال النموذج اللساني، فعلى التأويل بدوره أنْ يتم من «داخل» النموذج نفسه، ولما كان التحليل البنيوي يقف عند حدود الشرح فلا بد من «مفهوم جديد للتأويل» (ص: 151). وبذلك يتم تجاوز الجانب السكوني للنص، بتحويله عن طريق «التأويل» إلى أن يأخذ سيره نحو «مشرق» النص واتجاهه أو قصده الحقيقي. بحسب هذا التصور يصحح التأويل، ويبتعد من خلال القراءة على أن يكون عملية ذاتية تجري «على» النص، ويغدو عملية موضوعية وفعلاً «لـ» النص. إن القراءة هنا فعل ملموس ينتهي إليه مآل النص، ومن داخلها يتعارض التفسير والتأويل (ص: 159).

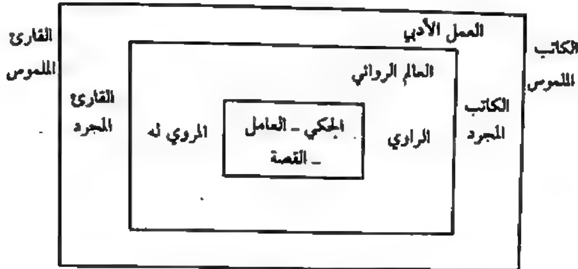
من خلال هذا العرض حول النص ونظرياته، نجد إلحاحاً بوجه عام على الجانب الخطي للنص أو الكرافي، أي كما يتجسد مادياً ويصبح قابلاً للقراءة. بالتشديد على هذا البعد الكتابي، يتم وضع النص في علاقته بباقي النصوص السابقة والمعاصرة، وفي إطار

علاقته بالبنيات الإيديولوجية أو الفكرية، وفي علاقته بالقراءة. ومن خلال تمييزنا بين الخطاب والنص، يظهر لنا بجلاء كون مختلف الثنائيات، وإن تعددت أوجهها ومنطلقاتها تركز على المظهرين «الداخلي» أو البنيوي، و «الخارجي» الوظيفي، أو التداولي. . . كما لاحظنا أيضاً، وهذا من النقاط المشتركة، كون أغلب، إن لم نقل كل الذين تعرضنا لهم هنا، أو لم نتعرض لهم (باختين ـ إيكو ـ هوفبين ـ بتوفي ـ لوتمان ـ كريزنسكي. . .) لا يتحدثون عن النص الأدبي وغير الأدبي، حتى وإن كانوا يقدمون تحليلاتهم بناء على نصوص معينة (على صعيد النوع). وقبل الانتقال إلى الحديث عن تصورنا للنص في إطار الآراء التي حاولنا التعرض لها هنا، نعرج من جديد على «النص» السردي أو الروائي، لنتحدث بإيجاز عن بعض المحاولات التوسيعية التي تستعمل النص بمعنى مختلف عن الخطاب خلافاً لما رأيناه مع جنيت، وذلك من خلال التركيز على الخطاطات المقدمة في هذا المضمار.

8.3. من التصورات التي نجدها تحاول توسيع مجال السرديات نجد أنفسنا أمام محاولات سيزان سوليمان، وإن كانت هذه الباحثة تمزج في طرحها بين السرديات والسيميوطيقا السردية. تقيم سوليمان تقسيماً ثلاثياً للحكي كما رأينا في مدخل الكتاب الأول، وتتحدث عما تسميه بـ «النص السردي»[24]، منطلقة من تمييز جنيت بين القصة والحكي (الخطاب)، وعن غريماس ما يتصل بالعوامل أو القصة بوجه عام. وهكذا يصبح النص السردي عندها مكوناً من قصة وحكي. تتضمن القصة: الشخصيات والسياق والأحداث. ويتضمن الحكي: السرد والتبئير والزمن. واضح من هذا التقسيم حضور جنيت وغريماس. لكن سوليمان لا تقف عند حدود الوصف البنيوي، إذ تتجاوز ذلك إلى البعد الوظيفي، بانتقالها إلى الحديث عن الوظائف. يبدو ذلك في تقسيمها السرد أو الترهين السردي إلى خمس وظائف، وكذلك الشخصيات إلى أربع وظائف. ومن خلال تعالق هذه الوظائف بعضها ببعض تبحث عن الأبعاد الواقعية للنص، أو ما تسميه بـ «رواية الأطروحة».

مع جانب لينتفلت نجد الطموح نفسه. وهو في مقدمة كتابه يعلن عن ضرورة توسيع السرديات وتجاوز الترهينات السردية: «الراوي ـ العامل ـ المروي له» التي وقفت عندها السرديات، ويقترح ضرورة إدخال ترهينات أخرى تتصل بالكاتب الملموس والقارئ الملموس. وعن طريق النموذج الذي يقدم يرى أنه يتيح إدماج عناصر أساسية ظلت مهملة مثل إيديولوجيا الرواية وسياقها السوسيو ـ ثقافي وتلقيها من لدن القارئ[25]. وبعد مناقشته لكل الترهينات السردية التي يقدم: الكاتب المجرد والكاتب الملموس والقارئ المجرد والقارئ الملموس وعلاقتهم بالراوي والمروي له، وإبراز الفوارق بينهم، يحلل

وظائف العوامل الأولية والثانوية وبناء على خطاطة وولف شميد حول «التواصل»، يقدم الخطاطة التالية:



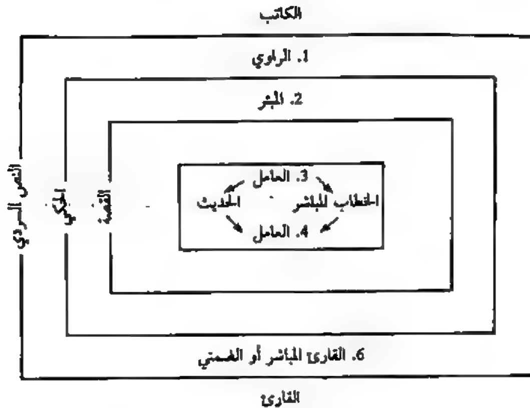
ترهينات النص السردي الأدبي عند لينتفلت

نلاحظ من خلال هذه الخطاطة إدخال الكاتب الملموس والقارئ الملموس ضمنها. والهدف من ذلك كما يقول هو ليس الوقوف عند التحليل التقني، بل تجاوزه عن طريق الأخذ بعين الاعتبار المعنى الإيديولوجي والسياق السوسيو ـ ثقافي والتلقي.

إن الخطاطة نفسها تقريباً نجدها عند شلوميت وميك بال. فشلوميت كما رأينا تقيم بدورها تقسيماً ثلاثياً، وتقدم خطاطتها على الشكل التالي:

الكاتب الواقعي ⟵ الكاتب الضمني ⟵ (الراوي) ⟵ (المروي له) ⟵ القارئ الضمني ⟵ القارئ الواقعي. (1983/ص: 86).

وكذلك ميك بال تقترح خطاطة قريبة من هذه وتلك، وإن لم نتمكن من الاطلاع على كتابها «السرديات» لنعاين كيفية تحليلها لكل عناصر النص السردي. ويبدو لنا من خلال الدراسة التي اعتمدناها لها أنها لا تريد البقاء داخل الخطاب كما تسميه، وسنلاحظ ذلك من خلال خطاطتها، وإن كانت في أحد سياقات التحليل ترى ضرورة الوقوف عند ترهينات الحكي (الخطاب). فهل هذا هو تصورها؟ أو أنها تضع حداً منهجياً؟ يمكن الجواب عن هذا السؤال بعد الاطلاع على كتابها لكن خطاطتها دالة على تصورها السردي العام كما نلاحظ:



الترهينات السردية عند ميك بال

من الهاجس نفسه الذي يتحكم في تصورنا، نجد إيدموند كروس، ينطلق من محاولة إقامة سوسيو ـ نقد، على غرار زيما. ونجده ينطلق من التساؤل: هل يمكننا وانطلاقاً من مبتغى السوسيو نقدي الانطلاق من قضايا السرديات؟ وإذا كان الجواب بالسلب، لماذا يتم إدماجها عبر الحديث عنها في التحليل؟[27].

ينطلق كروس من التقسيم التقليدي للحكي إلى قصة وخطاب مع الشكلانيين الروس ليصل بعد ذلك إلى تودوروف وجنيت، وإلى ميك بال. ويركز انطلاقاً منها على «النص السردي» باعتباره دليلاً يتمّ إرساله من لدن الكاتب إلى القارئ. وينتهي إلى أن النصّ هو الذي ينتج الحكي (الخطاب)، والخطاب لا ينظم القصة السابقة عليه ولكن على العكس يرتبط بها. وفي المنظور السوسيو نقدي الذي ينطلق منه، يميّز بين الترهين الإيديولوجي، والترهين السردي، لأن الأول يظهر من خلال الكتابة، ولا يمكن التدخل في التبئير والصوت إلاّ من خلال الترهين السردي. وهكذا يغدو مركز البرمجة السردية ليس في الخطاب ولكن في النص (ص: 136).

نستخلص من هذا العرض الذي أوردناه مركّزاً وشاملاً أن التمييز بين الخطاب والنص

السرديين له منطلقاته النظرية والمنهجية الخاصة. وباعتمادنا هذا السبيل، فإننا نرى أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطته إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي. إنه تمييز إجرائي تفرضه دواعي التحليل وحدوده. في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ. إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط والانسجام بين الحكي كخطاب والحكي كنص، وبين باقي مكوناتهما في علاقتهما بالقصة.

4 ـ مدخل إلى تحليل النص الأدبي:

1.4. من خلال عرضنا للآراء المتعددة حول النص ونظريته أمكننا معاينة كثرة هذه المقاربات واستفادتها من بعضها بحسب منطلقاتها النظرية ومراميها التي تسعى إلى تحقيقها. من جهتنا أمكننا من خلال البحث والاستقصاء والاستلهام تكوين تصور، انطلقنا فيه من أسئلة بسيطة، وظلت تتعقد وتتبلور من خلال اشتغالنا على تحليل الخطاب الروائي. ومن محاولتنا توسيع إطاره ليمتد إلى جوانب لم يلتفت إليها من انطلقنا من الاستفادة من تصورهم في تحليل الخطاب الروائي. لذلك ولتحقيق نوع من الانسجام في تصورنا النظري بعامة من جهة، وللتدليل عليه من جهة ثانية، سأحاول أولاً تقديم تعريف للنص، مع محاولة الكشف عن مكوناته بما يتلاءم وتحديدنا لمكونات الخطاب الروائي. وثانياً، ربط النص بالخطاب، مع وضع اليد على المجال الذي تتحرك فيه، والإشكالات العامة التي نموقع فيها هذا التصور.

2.4. أستلهم في تحديد النص آراء كريستيفا وزيما بصفة خاصة وآراء غيرهما وبالأخص هاليداي. . . بصفة عامة وغير مباشرة أو غير واعية! ولقد سبق لي في القراءة والتجربة، أن قدمت تصوراً عاماً حول «النص»، وإن لم أستعمل هذا المفهوم كما أني لم أعطه بعده النظري بتأطيره ضمن المنجز على هذا الصعيد عن طريق المقارنة أو النقد (1985 ـ ص 17). ومفاد هذا التصور الذي أجليه هنا بشكل شبه متكامل وواضح ينطلق من تحديد النص على الوجه التالي:

«النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة».

ومكونات هذا التعريف يمكن تجليتها مما يلي:

I ـ العنصر البنيوي: يتضمن هذا التعريف ثلاث بنيات تتواتر فيه على النحو التالي:

أ ـ بنية دلالية: ومعناه أن النص دليل يستوعب دالاً ومدلولاً. ومن خلالهما معاً يتضمن بنية صرفية وأخرى نحوية. وكل بنية من هذه البنيات الثلاث يمكن تحليلها

ووصفها وتفسيرها في تعالقها بباقي البنيات الأخرى.

ب ـ بنية نصية: إن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية/ نحوية)، يتم إنتاجه ضمن بنية نصيّة كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض. وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء.

جـ ـ بنية ثقافية واجتماعية: إذا كانت البنية النصية الكبرى من ذات طبيعة النص، وزمنياً سابقة عليه، فإن البنية الثقافية والاجتماعية التي ينتج النص في إطارها متزامنة مع النص زمنياً، وهي التي تحدده بالمعنى الجذلي للكلمة. والتزامن هنا لا يمكن تحديده بالسنوات، ولكن بثوابت العناصر المادية لهذه البنية، لا بمتحولاتها الظاهرة وغير المتبيّنة بعد واقعياً.

2 ـ العنصر الإنتاجي: إن العلاقات بين هذه البنيات علاقات فعل وتفاعل وصراع، أي علاقات إنتاجية. كما أن تحقق البنيات عملياً يتم من خلال أفعال إنتاجية تقوم بها الذات، إزاء ذاتها، وإزاء الموضوع. ومعنى الذات والموضوع يأخذ هنا، بعد البنية المنتجة والمنتجة في صيرورة متواصلة. وهكذا نعاين أن هذه البنيات (نصية أو ثقافية أو اجتماعية) ليست معزولة عن بعضها فهي تنتج ذاتها في إطار علاقتها مع الموضوع الذي توجد فيه، من خلال عملية الإنتاج هاته تتفاعل مع موضوعها جدلياً. والعملية هاته تتغيّر بتغير علاقات البنيات فيما بينها استمراراً وتقطعاً. يهيمن الاستمرار كلما كانت العلاقات البنيوية غير إنتاجية وغير جدلية بالمعنى الإيجابي. وتعرف التقطع عندما يهيمن العنصر التفاعلي بين البنيات، فيحدث الهدم، وتتأسس بنيات وعلاقات بنيوية جديدة. (القراءة والتجربة 1985، ص: 18).

ومن خلال تضافر العنصرين البنيوي والإنتاجي، في علاقة ذلك بالنص نجدنا أمام انفتاح النص وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى وبنيات أخرى ثقافية واجتماعية غير التي أنتجت فيها (عكس ما نجد مثلاً في نظرية الانعكاس أو في البنيوية التكوينية حيث التماثل البنيوي).

3.4. ويمكننا بناء على البعدين البنيوي والإنتاجي للنص أن نحلل أكثر التعريف الذي قدمنا، بهدف الكشف عن مكوناته وطرائق تحليلها على النحو التالي الذي نحاول فيه الوقوف عند تمفصلات التعريف:

1 ـ «النص بنية دلالية تنتجها ذات»: «إن الدلالة هنا وتبعاً للتحديدات أعلاه ليست أحادية، إنها متعددة من خلال عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات. والذات هنا ذات الكاتب وذات القارئ. ولما كانت الذات الأولى امبريقيا «واحدة»، أو فردية تنتهي

عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، لذلك قلنا «النص بنية دلالية». فإن الذات الثانية غير محددة في الزمان (القارئ) تبتدئ عملية إنتاجها الدلالية كلما تفاعلت بواسطة القراءة أو (القراءات) مع البنية الدلالية. إن إنتاج الدلالة من خلال الذات (الكاتب/ القارئ) يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معاً، أو قراءة وتجربة في آن.

2 ـ «ضمن بنية نصية منتجة»: هذا النص كبنية دلالية يتم إنتاجه من خلال الكتابة (الكاتب) والقراءة (القارئ)، «ضمن بنية نصية منتجة» سلفاً. ومفاد ذلك أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقاً من «خلفية نصية» تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة. هذه الخلفية النصية يمكننا تمثيلها بـ «النص» القابع في دواخل كل واحد منا وهو عند البعض ثابت وعند آخرين متحول... لكن هذه «الخلفية النصية» تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها لكنها تطفو، وتتجلى على شكل «بنيات نصية» يستوعبها النص، ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة. إنها تبرز لتعزيز ما يرمي إليه الكاتب إما عن طريق معارضته إياها، أو نقده لها، أو استلهامها. وتتشكل هذه البنية النصية المنتج ضمنها النص من نصوص سابقة (سواء كانت موغلة في التاريخ أو معاصرة). وبواسطة هذه البنية النصية السابقة يتلقى القارئ كذات هذا النص، ويتفاعل معه من خلال تفاعله النصي معها، فينتج بذلك دلالات تتصل بنوعية «خلفيته النصية». إذا كان من الممكن أن تتباين البنيات النصية السابقة في نص الكاتب، فمن الصعوبة الكشف عن تفاعل القارئ معها، إلا من خلال بحث امبريقي، أو من خلال ما يمكن أن يقدمه لنا هذا القارئ من نص ثان (النقد) على النصّ، ومن خلال هذا يتكشف لنا بجلاء الطابع التفاعلي بين النص والبنية النصية المنتج ضمنها سواء من لدن ذات الكاتب أو القارئ.

3 ـ «في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»: يكتب النص في زمن تاريخي. ويتحدد هذا الزمن أولاً بسياق اجتماعي وثقافي محددين. ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجاً عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجاباً أو سلباً، قبولاً أو رفضاً. وهذه البنيات المنتج في زمنيتها التاريخية هذا النص تتجلى لنا ضمنياً أو مباشرة في النص ذاته. لذلك يجب أن نقرأها من داخل النص ذاته. أما أن نسقطها عليه من الخارج فإننا في هذه الحال نقع في مغبة سوسيولوجية عقيمة. فالنص ينتج في إطار هذه البنيات، ويتفاعل معها، ولكنه في الآن ذاته «يتعالى» عليها من خلال إمساكه بـ «زمنيتها» الجوهرية «المتعالية». أما إذا كان مجرد عاكس لها فلا يمكن اعتباره نصاً، ولكن وثيقة عن العصر لا يهمنا البحث فيها. وهذا «التفاعل» مع هذه البنيات الثقافية، هو الذي يعطي لـ «القراءة» المفتوحة على الزمن إمكانية توليد الدلالات وإنتاجها على الرغم من تبدل هذه البنيات مكانياً وزمانياً. لماذا نتفاعل بشكل «منتج» مع امرئ القيس، ومع

هوميروس، ومع نصوص قديمة أو حديثة مترجمة إلى لغتنا العربية على الرغم من اختلاف البنيات السوسيو ـ ثقافية والتاريخية التي أنتجت فيها هذه النصوص؟.

4.4. من خلال هذا التحديد يمكننا الحديث عن «النص» أيّاً كان نوعه أو أسلوبه، ووفق هذه الخصائص، لا بد له من اختصاص معرفي، تتوفر له أدواته الخاصة والمناسبة لتجليته وتحليله. هل يمكننا القول ببساطة إن هذا الاختصاص هو «نظرية النص»؟ ليكن. لكن نظرية النص بمعناها العام هنا لا يمكن أن تكون إلاّ الطموح الأبعد الذي نود الوصول إليه. وإذا كان تحديدنا للنص بالصورة التي قدمناها صالحاً ـ لأي نص كيف ما كان نوعه، فمن الضروري تجسيد هذا «النص» بمعناه العام والمجرد في إطار الأنواع «النصية» الموجودة وبين هذه الأنواع تميُّزات تتجلى لنا ليس على مستوى النص، ولكن على مستوى الخطاب (كمظهر نحوي أو لفظي). لذلك نحاول الآن تحديد مكونات هذا «النص» من خلال «الرواية» كنوع أدبي ولنربط بين ما حاولنا تجليته في الخطاب من مكونات (الزمن ـ الصيغة ـ الصوت) في ضوء تحديدنا للنصّ للوقوف على ما سميناه «توسيع» الخطاب (كبنية نحوية) إلى «النص» (كبنية دلالية)، ليتأتى لنا بعد ذلك تحديد ملامح هذا الاختصاص الجديد الذي يتخذ «النص» له موضوعاً، من خلال ربطه بـ «سرديات الرواية» التي تنطلق من «الخطاب الروائي» موضوعاً لها، كما وضحنا ذلك في المدخل الأول.

5.4. إن تجليات التعريف التي قدمنا لـ «النص» من خلال المحاور الثلاثة، نختزلها في هذه المكونات الثلاثة وفق الترتيب التالي كما ورد في التعريف:

1 ـ البناء النصي: النص بنية دلالية تنتجها ذات.

2 ـ التفاعل النصي: ضمن بنية نصية منتجة.

3 ـ البنيات السوسيو ـ نصية: في إطار بنيات ثقافية محددة.

إن مكونات النص هنا امتداد لمكونات الخطاب على النحو التالي:

الموضوع	الخطاب الروائي	النص الروائي
المكونات	1 ـ الزمن 2 ـ الصيغة 3 ـ الرؤية	1 ـ البناء النصي 2 ـ التفاعل النصي 3 ـ البنية السوسيو ـ نصية
المجال	السرديات	السوسيو ـ سرديات

الخطاب والنص موضوعان سرديان

ولما كانت «السرديات» مجالاً من مجالات «البويطيقا» كما حددناها في المدخل الأول وكان موضوع «البويطيقا» هو الخطاب الأدبي، فإن السرديات تأتي لتخصص موضوعها، ضمن الإطار النظري العام، في «الخطاب السردي». وتأتي «السوسيو ـ السرديات» لتوسع موضوعها «أفقياً» متجاوزة بذلك المظهر «اللفظي» إلى «الدلالي»، وتصبح بذلك منتقلة من الخطاب إلى النص. وبتوسيعها الأفقي تشي باحتمال أو إمكان توسع الإطار النظري العام الذي تشتغل فيه (البويطيقا)، وانتقالها من نظرية للخطاب الأدبي إلى «سوسيو ـ بويطيقا» تبحث في «نظرية للنص الأدبي»، وبعد ذلك إلى «سوسيولوجيا النص»، أو «السوسيو ـ نصّ» متجاوزة بذلك النص الأدبي إلى «النص» أياً كان نوعه وأسلوبه.

وسيكون على سوسيولوجيا النص الأدبي أو السوسيو ـ بويطيقا أن تجيب عن الأسئلة التي طرحها «تودوروف» حول المستويات التي لم يهتم بها البويطيقيون بعد، وبالأخص «المستوى الدلالي». وكما استلهمت البويطيقا اللسانيات والبلاغة والبويطيقا الكلاسيكية في تحليلها الخطاب السردي، سواء على صعيد تقسيم الخطاب إلى مستويات صرفية وتركيبية ولفظية ودلالية، وماثلت بين تحليل الجملة ـ لفظياً وتحليل الخطاب من خلال تحديد مكوناته بالاستناد إلى مكونات الجملة الفعلية (زمن ـ صيغة ـ جهة ـ صوت) يمكنها وهي تتوسع أفقياً أن تستفيد بما يتلاءم بمكونات موضوعها الذي حللته «لفظياً» أو «نحوياً» بالاعتماد على: علوم الدلالة والسوسيولسانيات والتداولية ونظريات النص والتلقي. بهذا التصوّر يمكنها أن تتجاوز وعي الستينات، والمرحلة البنيوية التي لم يبق ما يسوغها ـ في نظري ـ عملياً ونظرياً معاً.

بهذا التصور، أمارس الانتقال إلى «النص»، لكنه الانتقال المؤسس على وعي مشاكل الانتقال من مستوى إلى آخر، ومن مجال (السرديات) الذي نجد فيه أدبيات هامة إلى مجال آخر (السوسيو ـ سرديات)، الذي لا نجد فيه إلاّ إجابات تمّ إنجازها في مجالات أخرى غير السرديات. إنها مغامرة طرح السؤال، وثمن طموح جارف نحو اقتحام الخبايا.

تبعاً لهذه المنطلقات، سأحاول الآن الانتقال إلى التحليل من خلال المكونات الثلاثة، وهي البناء والتفاعل والبنيات السوسيو ـ نصية. وسأمهد لكل مكون بمقدمة نظرية أتبين فيها آليات المكون، وطرائق تصورنا إياها، لتتاح لنا بعد ذلك إمكانية الانتقال إلى التطبيق على المتن نفسه الذي حللناه في الكتاب الأول.

الفصل الأوّل

بناء النص

1 ـ تقديم.

2 ـ بناء النص على المستوى الداخلي.

3 ـ بناء النص على المستوى الخارجي.

4 ـ تركيب.

I ـ تقديم

1 ـ توسيع الزمن:

1.1. في الفصل الأول من الكتاب الأول عرضنا العديد من الآراء المتعلقة بالزمن كمكون من مكونات الخطاب الروائي. تعددت التحاليل والمقاربات والتصنيفات والمصطلحات. ومن خلال تعرضنا لمختلف وجهات النظر، أمكننا تلمس الحدود التي تقف عندها بعض المقاربات، كما أننا وقفنا بالخصوص عند ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما كان قد سميناه «زمن الخطاب» أو «الزمن النحوي». ووعدنا، بأننا سنعود إلى الحديث عن الزمن، ولكن من خلال بعد آخر هو الذي نعتناه بـ «زمن النص»، أو بنائه. وقبل الشروع في تحليل هذا «البعد»، لا بد من إلقاء نظرة موجزة على بعض المقاربات أو الآراء التي تتجاوز المظهر «النحوي» للزمن إلى مظاهر أخرى أعلى، ليتأتى لنا بعدها تقديم وجهة نظرنا التي سنوظف هنا في التحليل، بناء على التصور العام الذي يحكم رؤيتنا للموضوع.

بدءاً، لا بدّ من الإشارة إلى أننا لم نجد أنفسنا أمام مقاربات توسيعية تنسجم وطرحنا الذي نمارس. وذلك لأن أغلب السرديين الذين ننطلق من إنجازاتهم وفرضياتهم، لم يتجاوزوا حدود المظهر «اللفظي» لتحليل الزمن، وبالأخص جيرار جنيت. وحتى الذين حاولوا ممارسة التوسيع لم يقدموا إلا تأملات عامة، لا تسعفنا بالشكل المطلوب. لذلك سنحاول الآن تقديم بعض هذه الآراء، وذلك بهدف تشخيص بعض اللمحات التي سنستضيء بها بشكل محدود جداً في التحليل الذي سنعتمد فيه على بعض الأسئلة التي تطرح في إطار القضايا العامة التي ننطلق منها، في هذا البحث، وكما طرحناها في المدخل الثاني حول «النص».

2.1. عندما تحدث تودوروف[1] عن الحكي كخطاب ميّز فيما يتعلق بالزمن بين زمن القصة وزمن الخطاب، وذيل حديثه عنه، بتفريقه بين ما سماه «زمن الكتابة» و «زمن

القراءة». ويعد تسجيله لخصوصية هذين الزمنين، وكونهما يتحركان على مستوى غير الذي يتحدث عنه، يبّن أن زمن الكتابة (زمن التلفظ) لا يصبح عنصراً أدبياً إلاّ عندما يدخل في القصّة، أي في الحالة التي يتكلم فيها الراوي عن قصته الخاصة، ويمارس الحكي بصددها. أما الزمن الثاني زمن القراءة (زمن الإدراك)، فهو الذي يحدد إدراكنا لمجموع العمل الأدبي. وهذا الزمن بدوره، لا يصبح عنصراً أدبياً إلاّ عندما يعتبره الكاتب، ويجسّده في عمله.

3.1. يميّز تودوروف في معرض حديثه عن «زمن الخطاب»[2] بين ثلاثة أزمنة هي زمن القصة المحكية، وزمن الكتابة، أو زمن السرد، وأخيراً زمن القراءة، وهو زمن مرتبط بعملية التلفظ، وإن كان حضوره في النص أقل بروزاً من الزمنين السابقين، لأن تمثيل هذا الزمن ضروري ليصبح النص مقروءاً. إن هذه الأزمنة الثلاثة داخلية. وهناك أزمنة أخرى خارجية، أي ليست مسجلة في النص، وهي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي. يقصد بالزمن التاريخي، الزمن الذي يتخذ التاريخ موضوعاً للمحكي. وهذه الأزمنة داخلية وخارجية تدخل في علاقة مع بعضها، ومجموع العلاقات الموجود بين كل هذه المقولات هو الذي يحدد الإشكالية الزمنية للحكي (ص 400).

ويعد وقوفه طويلاً على زمن القصة والكتابة، يسجل أولاً أن «زمن القراءة» في نطاق علاقته بالأزمنة الداخلية الأخرى، لم يحظ بالاهتمام نفسه، لأن ذلك يفترض ضرورة تماهي الراوي مع القارئ، وهذا العنصر لم يتم الالتفات إليه. وإن كان، مع ذلك، من الممكن تعيين دَوْر القارئ ضمنياً، وذلك من خلال تقديم الشروط التي تقرأ فيها القصة من لدن هذا القارئ. ثم يسجل بعد ذلك، كون العلاقات بين الأزمنة الداخلية والخارجية درست غالباً من منظور سوسيولوجي أو تاريخي ومن خلال العلاقة بين الزمنين يدخل النص في علاقة مختلفة الكثافة مع الزمن الواقعي (التاريخي) الذي يعتبر فيه وقوع الأحداث المقدمة. ويمثل لذلك بـ «الرواية التاريخية» كنموذج لتجلي علاقة الزمنين، حيث يبرز ادعاء الحقيقة في وصف الحدث التاريخي وتقديمه زمنياً.

وبخصوص زمن الكاتب يشدد على الدور الذي يلعبه في التحليل بانتماء الكاتب إلى زمن ثقافي معين، يختلف عن زمن القارئ المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنه الثقافي المختلف.

4.1. في دراسة هارلد فاينريش عن الزمن[3]، نجده يميّز ـ كما سبق الحديث عن ذلك في الكتاب الأول(*) ـ بين وضعية القول حيث يبيّن اختلاف المحكي عن التقرير،

(*) راجع فصل (الزمن) في كتاب تحليل الخطاب الروائي ـ المركز الثقافي العربي.

وبين منظور القول حيث يتحدث عن الاسترجاع والاستباق والدرجة الصفر. إلى جانب هذين العنصرين المحورين يضيف محوراً ثالثاً يسميه «الإبراز» (mise en relief). يتعلق هذا المحور بوظيفة الأزمنة في الخطاب، حيث يتم «الإبراز» عن طريق جعل بعض مضامين النص في مستوى أول (premier plan)، وجعل مضامين أخرى في الظل أي في مستوى ثان أو في الخلفية (arrière plan). يطرح فاينريش هذا البعد الإبرازي من خلال ما يسميه «الجهة» (aspect)، لكنه يحددها تحديداً خاصاً. وهكذا نجده يقدم «الجهة» من خلال هذين الجانبين:

1 ـ توضع نظرية الجهة في إطار ضيق في الجملة، أي في إطار التحليل التركيبي الجزئي. وتبعاً لهذا الوضع يصعب توسيعها في اللسانيات النصية.

2 ـ تفترض نظرية الجهة بالضرورة أن يكون التركيب مفهوماً مرجعياً أو موجهاً نحو موضوعات خارج لسانية (extralinguistique).

لكن فاينريش يقدم أطروحته بشكل مختلف، إذ بدل أن يحلل «الإبراز» من خلال «الجهة» كعنصر خارج نصي، يرى أن الوظائف الزمنية يمكن إرجاعها إلى النص، أو إلى تمام القول، وليس إلى مضامين الخطاب (ص 109).

بهذا نعاينه يظل يقف عند المستوى النحوي الداخلي، على الرغم من أن حديثه عن «الإبراز»، ومن خلال تشخيصه إياه من خلال تحليل دقيق لمقاطع زمنية من خطابات سردية عديدة، يقدم إمكانات هامة في الكشف عن الوظائف الزمنية في علاقاتها بالكاتب والقارئ. لذلك فهو يسعى إلى تفسير وضع أزمنة معينة في مستوى أول، وأخرى في مستوى ثان من خلال وظيفة الزمن في الحكي، أي داخل الخطاب، دون أن يتعداها. وإن كان، في تحليله يومئ بين الفينة والأخرى إلى القارئ، ولكن ليس من المنطلق الذي نتحدث عنه دائماً عن القارئ. إن القارئ عنده، في تقديري، نظير المروي له كترهين سردي داخلي.

5.1. يثير تودوروف في كتابه «بويطيقا النثر»[4]. من خلال دراسة رائدة له حول «القراءة كبناء» المشكلة المركزية التي نسعى لتداولها وتحليلها في هذا الفصل «بناء النص». وعلى الرغم من كون تودوروف لا يربط عملية القراءة هنا كبناء بعنصر الزمن فقط، فإننا نتعرض لوجهة نظره، لما لها من صلة وثيقة بتصورنا الذي نعالج هنا انطلاقاً من حديثنا عن زمن النص.

ينطلق تودوروف من التساؤل عن كيف يؤدي بنا نص ما إلى بناء عالم متخيل؟ ومن خلال تمييزه بين الجمل المرجعية وغير المرجعية يلاحظ أن الجمل المرجعية تستدعي

حدثاً، على عكس غير المرجعية. وبإدخاله ثنائيتي الحسي واللاحسي والخاص والعام، يستنتج أن الجمل المرجعية تؤدي إلى بناءات مختلفة بحسب عموميتها ودرجة حسيتها.

ومن خلال انطلاقه من المقولات الثلاث (الصيغة - الرؤية - الزمن) يحاول تشخيص كيف تتم عملية القراءة كبناء منطلقاً من الرواية الكلاسيكية.

على صعيد الزمن، يبيّن تودوروف أن زمن العالم المتخيل (زمن القصة)، مرتب كرونولوجيا، وأن زمن جمل النص لا يخضع لهذا الترتيب، لذلك، فعملية القراءة تعيد ترتيب الأشياء. إن هذه العملية هي أساس تصورنا الذي تنطلق منه في تحديد بناء النص زمنياً من خلال ما نسميه بزمن النص الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ، كما سنبين بعد الانتهاء من عرض بعض وجهات النظر حول الزمن «الخارجي». ويهمنا في هذا الإطار تسجيل محاولات تودوروف لتجاوز المظهر النحوي بصفة عامة، لكن محاولاته ظلت محدودة، وتكتفي بإثارة القضايا المسكوت عنها، وإبراز إمكانات تحليلها.

1.6. من المحاولات التي سعت إلى الحديث عن الزمن متجاوزة التميز الثنائي لزمن القصة وزمن الخطاب، نجد صاحبي كتاب «عالم الرواية»، يتحدثان عن «زمن الكتابة» و «زمن القراءة»[5] علاوة على ما يسميانه تبعاً لميشيل بوتور[6] بـ «زمن المغامرة» (أو زمن القصة). حول زمن الكتابة يتم الانطلاق أولاً من إبراز صعوبة تحديده، إذ هو ليس معطى بسيطاً كما يمكن أن يذهب الظن (ص: 142). إنه الزمن الذي يتجلى في لحظة الكتابة عندما يرجع الكاتب مثلاً «زمن المغامرة» أقل من زمن عصره. إن راسين وهو يضع شخصيات أسطورية أو تاريخية على الخشبة، فإنه يعالجها من وجهة نظر العصر الذي يعيش فيه. وهكذا لا يمكن عزل التقنية الروائية عن لحظة الكتابة التي تعالج الزمن (التاريخي) معالجة تبني على الأنماط والأنساق الموجودة في عصر الكاتب.

أما بخصوص زمن القراءة (ص 144)، فإنه زمن لا يختلف من حيث القيمة عن الزمنين الآخرين. فهناك دائماً فارق بين اللحظة التي يأخذ فيها القارئ في معرفة القصة، واللحظة التي تجري فيها المغامرة أو تُحْكى. إن زمن القراءة يختلف من زمن ثقافي إلى آخر، وهو يفرض وجوده على الكاتب الذي ينتج زمنه (زمن الكتابة) وفق الزمن الثقافي الذي يعيش فيه. فليست دلالة الأعمال هي التي تتغير مع الزمن، بل إن وظيفة القراءة واستعمالها في مجتمع معين هي التي تفرض على الكاتب، أراد أو كره، قيوداً معينة يخضع لها ويلتزم بها.

نعين بجلاء من خلال هذه الآراء التي قدمنا حول الزمن (مُوَسَّعاً) كيف أنها تظل تدور في فلك العموميات. وهذا لا يعني أنها لا تثير القضايا الجوهرية، ولكن يعني فقط

أنها لا تقدم لنا إلاّ إطارات عامة جداً، وغالباً ما تكون غير مدعومة بتصرف محدد لعملية التحليل. ولهذا السبب نجد نوعاً من التقارب في الحديث عن «زمن القراءة»، «زمن الكتابة» ولكننا لا نجد الخصوصيات أو تجسيدات محددة وملموسة حول القضايا المطروحة تناظر تلك التي عاينا بجلاء مثلاً ونحن نتحدث عن «زمن الخطاب» حيث كثرة التصنيفات والآراء والتمايزات. . . وكل ذلك أغنى تحليل زمن الخطاب، وجعله يراكم أجوبة نوعية وكمية كثيرة.

1.7. بعد أن قام بول ريكور بعرض آراء الباحثين في السرديات حول الزمن في كتابه الزمن والحكي[7]. وبيّن الحدود التي يقفون عندها، سعى إلى «توسيع» تحديده للزمن من خلال ما سماه «التجربة الزمنية التخييلية». في عملية التوسيع هاته، ينطلق ريكور من «الداخل» إلى «الخارج». فكيف تم هذا الانتقال؟

بواسطة التمييز بين التلفظ والملفوظ أمكن تحليل «لعب» الزمن، أي بين الزمن الذي يمارس الحكي (الخطاب عندنا)، وزمن الأشياء المحكية (القصة). لذلك يرى ريكور أن هناك ضرورة لتحليل غائية (finalité) هذا اللعب الزمني (التقنيات)، من خلال تمفصل «تجربة» الزمن الذي يصبح «رهان» (en jeu) هذا اللعب (jeu). إن «تجربة الزمن» تؤخذ أولاً كتجربة «متخيلة» (fictive)، على اعتبار أن أفقها هو «العالم المتخيل» الذي هو «عالم النص»: وعن طريق المزج بين «عالم النص» و «عالم القارئ»، ثانياً يمكن تحريك (توسيع) إشكالية التجسيد السردي (configuration) إلى إعادة التجسيد السردي (reconfiguration) للزمن بواسطة الحكي. إننا من التجسيد إلى إعادة التجسيد ننتقل من «المنغلق» إلى «المنفتح»، وذلك لأن مفهوم «عالم النص» يقتضي «فتح» العمل الأدبي على «الخارج» الذي يرمي إليه، ومن خلاله يتقدم إلى القارئ. وتبعاً لهذا التحديد لا يتناقض هذا الانفتاح مع ذاك الانغلاق. إنه امتداده واتساعه.

إن ما يسميه ريكور «التجربة التخييلية للزمن» هو فقط المظهر الزمني لتجربة مفترضة للكائن حول العالم المقترح بواسطة النص. بهذا ينفلت العمل الأدبي من الانغلاق الذاتي، إذ بدل أن يظل «متصلاً بـ. . . . .» يصبح أيضاً «متوجهاً إلى. . . . .» أو بتعبير آخر يغدو «موضوعاً لـ. . . . .». يتحول العمل الأدبي بكلمة من الذات إلى الموضوع، وعن طريق تلقي النص بواسطة القارئ المتوجه إليه، يحصل التقاطع بين «التجربة التخييلية» و «التجربة الحية» عند القارئ، وتبعاً لهذه العلاقة بين التجربتين يشكّل «عالم النص» ما يسمى «التعالي الكلي للنص».

في ضوء هذا التصور يقوم ريكور بتحليل ثلاث روايات لوولف ومان وبروست باعتبارها ليست فقط روايات زمن ولكنها أيضاً روايات حول الزمن. نتبين من خلال هذا

الزمني الموجه. نقدم وجهة نظر بول ريكور بالمقارنة مع الآراء الأخرى التي ظلت واقفة عند حدود العموميات. وانطلاقاً من تصوره هذا الذي نستلهمه دون أن نسير على هديه في داخل تفاصيله وجزئياته، نقدم تصورنا لـ «زمن النص»، مسترشدين أيضاً ببعض الملاحظات التي طرحها تودوروف في حديثه عن القراءة كعملية بناء التي يمكن اعتبارها نظرة عملية في هذا الفصل، وإن كنا نؤطرها ضمن التصور الذي مهدنا به هذا الكتاب حول «النص الأدبي». وسيتيح لنا هذا معاينة «بناء النص» من خلال العنصر الأول في التعريف الذي قلنا فيه، للتذكير، «إن النص بنية دلالية تنتجها ذات». إنتاج الدلالة من قبل ذات الكاتب وذات القارئ، هو ما سنتناوله الآن من خلال زمن النص قبل الانتقال إلى التحليل.

2 ـ زمن الخطاب إلى زمن النص:

1.2. إن تقسيم الحكي إلى قصة وخطاب ونص، معناه أن المحلل هو الذي يقوم بهذا العمل في إطار تفكيك بنياته، بهدف استجلاء عناصرها ومكوناتها وآليات اشتغالها. وبتقسيمنا العمل الحكائي إلى هذه التقسيمات، للمقصد التحليلي الذي أشرنا إليه، نؤكد أن كل عمل كيفما كان نوعه عندما «يتفاعل» معه المتلقي عن طريق قراءته إياه، فإنه، بالقوة أو بالفعل يقوم بهذا الفعل مباشرة أو ضمناً. وعى ذلك أم لا. سيكون هذا الفصل مخصصاً لتحليل هذا «الفعل» في نطاق علاقته بالبعد الزمني. وذلك لسبب بسيط، في تقديرنا، يكمن في أن أي عمل أدبي ـ الحكي في حالتنا ـ يجري في زمن، ويتجلى من خلاله تمظهرات عديدة على مستوى الذاتي أو في علاقته بالقارئ، كمستوى خارجي. إن البعد الزمني يحتل حيزاً هاماً في أي عمل أدبي كيفما كان نوعه، بل وأيضاً في أي إنجاز كلامي. ولهذا السبب اتخذ الزمن بعد «المقولة» وتعددت اختصاصات تناوله من الانطولوجيا إلى تحليل اللغة مروراً بالفيزياء والفلك وغيرها من العلوم.

تبرز التمظهرات الزمنية متمايزة بعضها عن بعض في إطار العمل الروائي كما حاولنا تشخيص ذلك سابقاً من خلال ما سميناه:

1 ـ زمن القصة.

2 ـ زمن الخطاب.

في الزمن الأول وقفنا عند حدود المادة الحكائية (القصة) الذي حاولنا «إعادة تركيبه» بالانطلاق من تحديد الحدث الأول (السابق زمنياً) وما يليه (اللاحق زمنياً). وانطلاقاً من إعادة التركيب الزمني هاته حاولنا إعطاء بعد «منطقي» و «سببي» لتطور أحداث القصة ذاتها. وهكذا على سبيل المثال قلنا إن زمن القصة في «الزيني بركات» خطي. وهذه

الخطية نحن الذين أعطيناها إياه. واستنتجنا أن زمن القصة في الزيني بركات يبدأ من 912هـ وينتهي بسنة 923هـ. وكانت صورة هذه «الخطية» معطاة سلفاً في تجربتنا الزمنية في تجليها الواقعي: لزمن القصة، بداية ووسط ونهاية. وهذه النقاط تسير وفق هذا الترتيب.

هذه التجربة الزمنية في تجليها الواقعي هي ما يعبّر عنها الخطاب التاريخي ذو الطابع الحَوْلِيّ أو التسجيلي. فهو يتدرج من البدء إلى ما يليه. لذلك كان أغلب مؤرخينا القدماء وهم يحاولون تسجيل وقائع العصور التي عاشوا فيها، يعودون إلى «بدء الخليقة» ومنه ينتقلون «خطياً»، في الزمن حتى يصلّ إلى عصورهم وهكذا دواليك.

إن زمن القصة هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنياً، لذلك قلنا في تحليلنا لزمن الخطاب في الفصل الأول إن زمن القصة خطي، ومادة خام مدركة ذهنياً، ولهذا سميناه، انطلاقاً من مصطلح لغوي، «الصرفي». والزمن الصرفي قابل لأن يتجسد في أنحاء عديدة بعدد بها تعدد الخطابات. ومن خلال نمو الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب. وبواسطة زمن الخطاب يتم «سلب» زمن القصة خطيته وكونه مادة خاماً. لذلك فإننا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، نجدنا ننتقل من التجربة الواقعية ذهنياً (ذات الطابع المشترك)، إلى التجربة الذاتية (ذات الكاتب)، وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن، يبرز من خلالها بُعد «تخطيب» الواقع الذهني ليتجلى «واقعاً نفسياً» مدركاً من خلال تعامل الذات مع الزمن.

سلب زمن القصة خطيته وبعده الواقعي الذهني هو انتقال من المدرك المشترك إلى انعكاس هذا المدرك على الذات. وبذلك تتحقق التجربة الذاتية بـ «وعي الزمن»، وتتجلى كتابياً على الصعيدين الجمالي والدلالي. فعلى الصعيد الأول يتم «تكسير» البعد الذهني المشترك عند المتلقي، ومن خلاله أيضاً يتم إنتاج دلالة هذا «التكسير» من خلال فعل القراءة ذاته.

يبرز لنا هذا في إطار المقارنة بين زمن القصة كما هو متجل في الخطاب التاريخي (ابن إياس)، وفي الخطاب الروائي (الغيطاني):

1 ـ بدائع الزهور: زمن تسلسلي وخطي ويعبّر عن الزمن من خلال هذين البعدين، بناء على ما سميناه «التجربة الواقعية الذهنية». إنه يقدم الزمن كما هو مشترك في التجربة الواقعية ذهنياً عند كل الناس. وهذا الجانب الكامن وراء «الاشتراك» هو ما رأيناه في تقديم فصل الزمن كامناً تحت «التقسيم الثلاثي» للزمن في الدراسات التقليدية، التي كانت تقيم نوعاً من «التماثل» بين تحليل زمن الفعل والإدراك الأنطولوجي للواقع (ماض ـ حاضر ـ مستقبل).

ولما كان تقسيم الزمن وممارسته في المتابعة التاريخية التقليدية يأخذ هذه الأبعاد وهذا الطابع «الاشتراك» و «التماثل» فإنه يخلق لدى المتلقي ـ القارئ نوعاً من «الارتخاء» (détente). ينجم هذا الأثر بسبب «شفافية» (transparence) الخطابي. وهذه الشفافية نتاج العلاقة «البسيطة» بين الخطاب ومتلقيه. إذ يقدم إليه كل شيء ممتلئاً ومكتملاً[6].

2 ـ الزيني بركات: «يلعب» زمن الخطاب بزمن القصة، من خلال تفسير خطيته: البدء من نقطة في تمفصل زمن القصة وهي قرب نهايتها، ثم الرجوع إلى زمن المحكي الأول. ويبرز هذا «اللعب» أيضاً في اللجوء إلى المفارقة بمختلف أنواعها: استرجاع واستباق داخلي وخارجي... حذف سنوات عديدة، وتوسيع مدة قصيرة من خلال الحديث عنها في صفحات عديدة... كل هذه الخروقات التي وقفنا عندها بتفصيل في زمن الخطاب تبرز لنا بجلاء أن هناك «اشتغالاً» على زمن القصة وسلباً لطابع «الاشتراك» و «التماثل» للتجربة الواقعية الذهنية. بذلك يتحقق نوع من تكسير «الميثاق» المشترك في الإدراك، بين الخطاب والقارئ.

ينتج عن هذا «التكسير»، نوع من «التوتر» (tension) عند متلقي الخطاب، بسبب كون الخطاب زمنياً يتقدم إليه تحت ما يمكن تسميته «العتامة» (opacité)، وبواسطة هذه العتامة ينجم ذلك الأثر الذي هو نتاج ذلك «اللعب» الزمني.

إن الفرق جلي بين «وعي الزمن» الأول والثاني، وكما أن تجليهما على صعيد الخطاب يبرز واضحاً في علاقته بالقارئ. وهكذا فتقنية الزمن المعقدة في الخطاب الروائي، والتي حاولنا تحليلها جزئياً وكلياً مع تشخيصها ووصفها ليست «لعباً» تقنياً هدفه التعمية على القارئ، أو إنتاج خطاب «غامض» و «تجريبي». إنها بكلمة موجزة «موقف من الزمن». يبرز هذا الموقف داخلياً (على صعيد الخطاب)، وخارجياً (في علاقته بالنص) في ارتباط مع القراءة.

فكيف يتجلى هذا الموقف من الزمن أو الوعي به من خلال ما سميناه «التجربة الذاتية» للزمن؟

I

هنا لا بعد من إدخال مفهوم «زمن النص» واسترجاع مفهومي: الارتخاء والتوتر والشفافية والعتامة بهدف تجسيد الفروقات بين الأزمنة الثلاثة (زمن القصة ـ زمن الخطاب ـ زمن النص)، في علاقة ذلك بما سميناه «بناء النص»، بل ومن خلال هذا المفهوم أيضاً.

إن «زمن النص» يتجسد من خلال فعل القراءة وذلك لأن الزمنين السابقين (زمن القصة وزمن الخطاب) يتم إنجازهما معاً من خلال عملية الكتابة. ولما كانت «الكتابة» تأخذ بعدها الزمني وهي تخطب زمن القصة، وتنتج ذاتها في الزمن لتصبح قابلة للتلقي

في الزمن المختلف عن زمن الكتابة، كان زمن النص يأخذ بعدين أساسيين، يتصل الأول بعملية الكتابة نفسها، ويكمن البعد الثاني عندما يتم التفاعل مع هذا النص من خلال القراءة كفعل وكإنتاج.

وهكذا يمكن أن نلاحظ أن الفرق بين الزمنين (القصة ـ الخطاب)، وزمن النص في بعده الأول المرتبط بالكتابة فرق يمليه علينا إجراء التحليل، وذلك للصلة الوثيقة بينها جميعاً، وبالمقابل نجد زمن النص في بعده الثاني وهو المرتبط بـ «زمن القراءة» منفصلاً عن الزمن السابق من خلال تمظهراته كافة (قصة ـ خطاب ـ نص). وهذا الزمن الثاني هو الذي يمكننا بحثه هنا في هذا الفصل. لكن عزله عن زمن النص في بعده الأول وفي علاقته بالزمنين الآخرين غير ممكن، لذا فضرورة التحليل تفرض علينا المزج بين بعدي زمن النص على المستوى الدلالي ما دمنا قد وقفنا في تحليل زمن الخطاب في علاقته بالقصة على المستوى التركيبي أو اللفظي (verbal)، مع استثمار ما رأيناه سابقاً حول الزمن.

لنحاول الآن ترتيب الأزمنة التي نتحدث عنها، ليتأتى لنا إبراز طبيعة «زمن النص» بجلاء، وفق هذا النمط:

1 ـ زمن القصة: هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

2 ـ زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له «الزمن النحوي».

3 ـ زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسّد الزمنان: إنه «زمن الكتابة» وهو ثانياً، زمن تلقي النص من لدن القارىء، في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضاً (زمن القراءة). إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه زمن النص، كما يتجسّد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارىء على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي).

إن العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة «بناء» (construction) ومن خلال عملية البناء هاته يتم «إنتاج» (production) الدلالة. كيف ذلك؟.

زمن القصة قبلي (سابق) على عملية الكتابة. ويتم ترهينه من خلال إنجاز الخطاب. وفي عملية الترهين هاته يعطى له بعد نحوي، أي تسلب صرفيته. ومن خلال إنجاز

الخطاب زمنياً عبر عملية الكتابة يتحقق في الآن نفسه زمن النص في بعده الأول. لكن زمن القراءة «بعدي» على اعتبار أنه خارجي ولاحق، أي أنه يأتي بعد تحقق الزمنين السابقين عملياً من خلال الخطاب ـ النص. وتتحقق زمنيته ـ عملياً من خلال بناء زمن النص في بعده الثاني (القراءة) وإعادة إنتاج الزمن النصي ـ على هذا النحو الذي نلخص فيه ما انتهينا إليه:

1 ـ زمن القصة: } قبلي وخارجي.

2 ـ زمن الخطاب:

ـ زمن النص (الكتابة): } آني وداخلي.

3 ـ زمن النص (القراءة): } بَعْدِي وخارجي.

تتجلى لنا عملية البناء إذن وفق هذه الخطاطة على مستويين داخلي وخارجي، ومن خلالهما يتمّ إنتاج الدلالة هكذا:

1 ـ البناء على المستوى الداخلي:

إن زمن النص (الكتابة) يتداخل فيه الزمنان (القصة/الخطاب)، ما دام يخطب زمن القصة، أي يسلبهما قبليتها وخارجيتها بترهينه إياها «خطابياً» على صعيد النص أي كتابياً. لذلك فالكاتب (الغيطاني مثلاً) وهو يمارس عملية الكتابة (يكتب) «يبني» عالماً زمنياً، يتداخل فيه زمن القصة بزمنيته الخاصة وقت الكتابة. وهو يتقدم في عملية «البناء» يتقدم في «إنتاج» عالمه الدلالي. لذلك عندما تنتهي عملية بناء النص، يكتمل إنتاجه الدلالي كيفما كان نوع البناء أو نوع الإنتاج فذلك ما يمكن تشخيصه من خلال عملية «التحليل».

إن البناء النصي وفق هذا المستوى الداخلي يمكننا تحليله من خلال تجسيد التفاعل الحاصل بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بعده الأول. وهو الذي نستطيع من خلاله الوصول إلى نتائج أكثر عِلْمِيَّة بالمقارنة مع تحليل المستوى الخارجي، كما سنلاحظ. ومن خلال تحليل هذا المستوى يمكننا الإمساك بـ «وعي الزمن» عند الكاتب أو «موقفه منه»، وذلك انطلاقاً من داخل المعطى المجسد: «البناء النصي الداخلي».

2 ـ البناء على المستوى الخارجي:

إن زمن النص المتجلي من خلال فعل القراءة يتم من خلال «التفاعل» مع زمن النص في معناه الأول كما حددناه، أي كبناء نصي داخلي ومباشر أو مجسد من خلال النص. ومن خلال هذا «التفاعل» يتم البناء النصي على المستوى الخارجي، وعبره إنتاج دلالة

النص من لدن القارئ. ولما كان البناء النصي على هذا المستوى خارجياً وضمنياً، فتحليله يكون «أقل علمية» من المستوى السابق لسببين أساسيين:

1 ـ إنه لا يتجلى دائماً كمعطى مجسد (نص)، أو «ميتا نص» بمعنى أدق، وعندما يتجسد، يمكننا من خلاله تحليله بالدرجة نفسها من العلمية.

2 ـ إن بناء النص من خلال فعل القراءة مفتوح ومتعدد بتعدد أزمنة القراءة والقراء يرتهن إلى نوعيات القُرّاء ودرجاتهم وخلفياتهم النصية. وهذا السبب الثاني يستدعي منا «افتراض قارئ» معين لتيسير عملية التحليل. إن «أنا» القارئ تبني زمن النص وتنتج دلالته. ستحلل ذات القارئ، وفي الوقت نفسه ذاته ككاتب. وهكذا سنجد أن الذاتين معاً «ذات الكاتب» و «ذات القارئ» تبنيان النص وتنتجان دلالته ومن خلالهما يمكن الحديث عن زمني النص: زمن الكتابة وزمن القراءة.

إن مستويي البناء النصي والخارجي والداخلي هما مَدار بحثنا وتحليلنا في هذا الفصل «بناء النص» في علاقته بـ «البعد الزمني». إنّ في توسيعنا لهذه «المقولة»: الزمن ضمن ما سميناه «بناء النص» نجد أنفسنا نتجاوز الحدود التي وقف عندها العديد من الباحثين (جيرار جنيت ـ هارلد فاينريش...).

وهكذا ففي هذا المستوى سنجد أنفسنا نتجاوز ثنائية زمن القصة والخطاب ونظيراتها إلى تقسيم ثلاثي نهتم فيه هنا بما نسميه «زمن النص» من خلال قطبيه الأساسيين: زمن الكتابة وزمن القراءة. سنبدأ أولاً بالمستوى الداخلي وبعده ننتقل إلى الخارج ومن خلال التركيب نحاول الإجابة عن كيف أن «النص بنية دلالية تنتجها ذات»؟!...

الهوامش

(1) تودوروف: 1966، ص: 145 ـ 147.

(2) تودوروف ودوكرو: 1972، ص: 298.

(3) فاينريش: 1973، ص: 107.

(4) T. Todorov: Poétique de la prose. Seuil. 1978, P. 175.

(5) بورونوف/ ريللي: 1981، ص: 128.

(6) ميشيل بوتور: 1971، ص: 102 وما بعدها.

(7) بول ريكور: 1984، ص: 150.

(8) مانكينو. 1979، م.م. ص: 120.

II ـ بناء النص على المستوى الداخلي

نقف على بناء النص داخلياً، من خلال تعالق زمن القصة بزمن الخطاب. ومن خلال هذا التعالق نبحث عما نسميه زمن النص كما يتجلى على الصعيد الدلالي، أي انطلاقاً من إنتاج الكاتب لدلالة النص زمنياً، على اعتبار أن الكاتب وهو يُخَطِّب القصة زمنياً، يفعل ذلك لإنتاج «تجربة» معينة للزمن وموقف محدد منه. وفي هذا الإطار سنحاول البحث عن هذا البناء، من خلال:

1 ـ استرجاع علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، كما كشفنا عنها في تحليل زمن الخطاب.

2 ـ معاينة هذه العلاقة على مستوى بناء النص خطياً، لبحث انتظامه على صعيد الكتابة. وإذا كنا في تحليل الخطاب قمنا بذلك من خلال تقسيم الخطاب إلى وحدات، فإننا هنا، سنقف على ذلك كما يتمظهر من خلال توزيع النص إلى فصول أو أبواب أو أجزاء تحمل أرقاماً. ونبحث بعد ذلك في علاقات هذا التوزيع على صعيد القصة وأحداثها وشخصياتها، بهدف الإمساك بعلاقتها بعضها ببعض، وآليات انتظامها في خطية النص.

3 ـ استنتاج دلالات هذه العلاقات وانتظامها عبر عملية تركيبية نستخلص من خلالها علاقات القصة بالخطاب على مستوى الانفتاح والانغلاق (كما رأينا ذلك مع ميشيل أريفي في المدخل الثاني 3 ـ 4)، لملامسة مدى انفتاح النص أو انغلاقه. ومن خلال هذا العنصر يمكننا استجلاء بناء النص كما قدمه الكاتب. وسيتأتى لنا بعد ذلك ربط زمن النص (ككتابة) من خلال المؤشر الزمني المباشر المذيل به النص (تاريخ الكتابة أو تاريخ النشر، إذا انعدم الأول). وبعد الانتهاء من هذا التحليل، يمكن الانتقال إلى بناء النص على المستوى الخارجي، كما حددناه في علاقته بزمن النصّ. وسنكشف عن ذلك بدءاً من خلال ما تقدمه لنا القراءات المكتوبة للمتن المدروس في هذا البحث وبعد هذا من خلال بنائنا الخاص كما تبرزه عملية القراءة عبر ربط المستويين، بالزمن الذي نمارس فيه هذه العملية.

1 ـ زمن النص، زمن القصة، زمن الخطاب

1.1. المادة الحكائية: نحاول في هذه النقطة أولاً الحديث عن العلاقة القائمة بين ما سماه جنيت (1973 ـ ص 288) زمن القصة وزمن السرد التي عالجها في نقطة «الصوت». ونحن هنا نتحدث عن السرد كما يتجلى من خلال «الكتابة» كتزهين خطابي من خلال نص الرواية في علاقته بالمادة الحكائية (القصة). وبعد ذلك سنسترجع علاقة زمن القصة بزمن الخطاب.

إن المادة الحكائية كما سبقت الإشارة، في تقديم هذا الفصل، في هذا المتن الذي نشتغل عليه «سابقة» زمنياً على النص (السرد بمعنى جنيت). بمعنى أن النص جاء «لاحقاً»، ومادته سابقة عليه. وهذا هو الوجه الطبيعي بين زمن القصة وزمن النص. لكن هناك أوجهاً أخرى يرصدها الباحثون في هذا الإطار، وبالأخص جنيت الذي أحلنا إليه أعلاه. فالكتابة تأتي بعدما تريد تقديمه باعتبار أنه حدث منته. وعندما يكون مستمراً حاضراً وقت الكتابة، فالإنجاز اللفظي يأتي بعد الفعل الحدثي حتى في أقصى الحالات التي يكون فيها الفعلان «اللفظي» و «الحدثي» آنيين، كما يحدث في تعليق الصحفي على مشهد رياضي يجري أمام عينيه وينقله إلينا مباشرة، ونحن نسمع ونرى على الشاشة.

لكن في النص الروائي يمكن، كما يلاحظ جنيت، أن نجد أنفسنا أمام أوجه أخرى مثل السرد الآني أو اللاحق أو السابق، وآخر أكثر تعقيداً تتداخل فيه الأوجه الأخرى، حيث يكون الراوي راوياً بطلاً في آن معاً، وحيث تكون المسافة الزمنية قصيرة بين القصة والسرد. (جنيت، 1973 ـ ص 230).

في النصوص الروائية التي بين أيدينا ننطلق ـ الآن ـ من تسجيل كون المادة الحكائية «سابقة» زمنياً على الكتابة (النص) وذلك للسبب الراجع إلى كون المادة الحكائية تأخذ هذين البعدين:

1 ـ مادة تاريخية: نجدها بالأخص في الزيني بركات.

2 ـ «قصة حياة»: وتظهر لنا في النصوص الأخرى من خلال «قصة» المتشائل في رواية حبيبي، و «قصة» شبلي في الزمن الموحش، وعربي في أنت منذ اليوم، وصفدي في عودة الطائر إلى البحر.

إن قصة الزيني بركات المكتوبة في النص موغلة في التاريخ البعيد ومنتهية (القرن العاشر الهجري). وقصة حياة «المتشائل» و «شبلي» منتهيان في زمن قريب من حياة «الراوي ـ الشخص» إذ تحكى قصة المتشائل بعد اختفائه، وقصة شبلي بعد أن طرأ له ما طرأ مع منى ومع بقية زملائه. ومعاً يتم استرجاعهما من خلال الكتابة. ونجد الشيء

ـــه وإن بشكل ممتد إلى الحاضر (الكتابي) على مستوى القصة في أنت منذ اليوم وعودة الطائر.

يمكننا الذهاب إلى أن مادة الحكي على مسافة زمنية بالنص، وهذه المسافة إما:

1 ـ بعيدة: في الزيني بركات.

2 ـ قريبة: في النصوص الأخرى.

إن المادة الحكائية سابقة على النص. ويهمنا التساؤل كيف سيشتغل النص زمنياً على مادة سابقة عليه؟ كيف «يسترجعها» ويبنيها زمنياً، ومن خلال ذلك ينتجها دلالياً؟. هذه هي الأسئلة التي يمكن الإجابة عنها في هذا الإطار من خلال التحليل.

لنفتح قوساً، على سبيل الاستطراد، لنقول: إننا نجد في «خلفيتنا النصية» أجوبة عن هذه الأسئلة من خلال ما تم تشكيله لدينا من خلال قراءتنا لنصوص سردية تقليدية ومعاصرة شفوية كانت أو كتابية. ويمكننا اختزال «صورة» الجواب عن هذه الأسئلة من خلال:

1 ـ إقامة مسافة بعيدة بين المادة والنص. ومن خلال هذه المسافة يقدم منطق التسلسل على صعيد إنجاز نص المادة الحكائية.

2 ـ الإشارة إلى أن ما وقع، وقع فعلاً في الماضي كشيء ثابت ومن خلالها يتم الإيحاء بواقعية الما وقع وصحته.

3 ـ وعلى المستوى الدلالي من خلال الفعل اللفظي (شفوياً/كتابياً) تكون الدعوة إلى الاتعاظ بما وقع كي لا يتكرر في الحاضر أو المستقبل.

هذه هي قاعدة «البناء» المشكلة لدينا بوجه عام حول علاقة زمن القصة (المادة الحكائية) بزمن النص في تجليه الكتابي. ولقد سبق لنا إبراز بعض ملامحها من خلال بعض الإشارات إلى الخطاب التاريخي (ابن إياس). سنضع هذه الصورة جانباً كي لا تؤثر على عملية تحليلنا، إذ الأساسي هو تسجيل وعينا بها، ونحاول الآن معاينة الصور التي يقدمها لنا النص الروائي الذي نستدل به من خلال المادة التاريخية أولاً، و «قصة الحياة» ثانياً، وفق الخطوات التي مهدنا بها أعلاه وسيكون ذلك ضمن نقطة ثانية، نسميها: زمن الخطاب.

2.3. زمن الخطاب: **أ ـ المادة التاريخية**: يبدأ الغيطاني أولاً، بتقديم صورة عن واقع القاهرة وهي على أبواب الهزيمة، من خلال اختفاء الزيني بركات. وهذا الاختفاء سيكون له دور في عالم القصة: سيادة الاضطراب والفوضى. إن الزمن يقدم إلينا في نقطة

مركزية في بناء النص. وهذا البدء سيجعلنا نتساءل: ما هو الشيء الذي أدى إلى هذا الوضع؟. لماذا اختفى الزيني بركات الذي يطالعنا اسمه في عنوان النص؟

بعد تقديم هذه الصورة، يعود بنا إلى نقطة البدء الأولى: اعتقال علي بن أبي الجود وما طرأ بعده من تحولات على صعيد عالم الرواية: الصراع بين زكريا والزيني المكتوم، انحياز الشعب ومعهم سعيد الجهيني إلى جانب الزيني... اللقاء بين الزيني وزكريا والتعاون بينهما وصولاً إلى الحرب فالهزيمة. وبالهزيمة تنغلق الدائرة وتمتلئ لدينا كل البياضات التي كانت لدينا متكونة من خلال الإستباق: بدايات الهزيمة. وتنتهي الرواية بتعيين الزيني بركات من جديد.

هذه الصورة تبدو لنا بجلاء نقيضة «الصورة المكونة» لدينا عن كيفية اشتغال النص على المادة التاريخية. (لننظر مثلاً كيف يبنى نص جرجي زيدان الروائي على المواد التاريخية التي وظفت في رواياته).

يبدأ من نقطة مهمة في تمفصل الأحداث ثم يعود إلى نقطة البدء ويظل مستمراً إلى النقطة التي ابتدأ منها ثم يتجاوزها. بهذه الطريقة «يبني» الغيطاني نصه الروائي. ومعنى ذلك أنه أخذ المادة الحكائية الخام (912هـ ــ 923هـ)، وأعطاها شكلاً أي بناء مختلفاً وجديداً عما اعتدناه. إنه وهو يبني نصه وفق هذا الشكل ينتج عالماً زمنياً جديداً، ومن خلال عملية الإنتاج هاته، يقدم دلالة معينة، سيحين وقت ملامستها بعد تقديم صورة عن «قصة الحياة».

ب ــ **قصة الحياة**: تحت هذا الاسم ندرج باقي الروايات. ولا عبرة بالاسم في حد ذاته، لأننا لن نرتب عليه أي معنى يتصل بالنوع، كما قد يوحي بذلك. إذ حتى «الزيني بركات» يمكن اعتبارها قصة حياة! إننا نستعمله فقط للتمييز بين مادة حكائية سابقة في كتابات أخرى (التاريخ)، وبين مادة حكائية متخيلة ولا يمكننا أن نجدها في كتابات أخرى.

إن قصة حياة المتشائل وصفدي وعربي وشبلي تقدم لنا من مختلف جوانبها وحقب تطورها (من الطفولة إلى الشباب). فعمر المتشائل في 1967 زمن انتهاء القصة لا يتجاوز 43 سنة، والشيء نفسه، يمكن قوله عن باقي الشخصيات المحورية في المتن.

نتعرف إلى جوانب من حيوات هذه الشخصيات في الماضي (الطفولة) عن طريق المفارقات الاسترجاعية. كما أننا نتعرف إلى مرحلة شبابها بجلاء في زمن القصة المرهن في الخطاب. إن زمن القصة يبدأ في هذا المتن والشخصية المحورية شابة:

1 ــ المتشائل: وهو يفكر في الدخول إلى إسرائيل وعمره 24 سنة.

2 ـ عربي: وهو في «هجير» كطالب بعد مغادرته القرية.

3 ـ صفدي: وهو أستاذ جامعي في بيروت.

4 ـ شبلي: وهو موظف بسيط في دمشق بعد هجرته من القرية.

لكن زمن الخطاب وهو يبتدئ بهذه الحقبة من حياة هذه الشخصيات نجده يذهب ويأوب زمنياً إلى الماضي قريباً أو بعيداً، ويقوم بالشيء نفسه مع المستقبل. إن خطابات الوقائع الغريبة وعودة الطائر والزمن الموحش تبدأ، على غرار الزيني بركات باستباقات. وهذه الاستباقات متشابهة: الاختفاء أو تسجيل ما سيتم الوصول إليه.

1 ـ الاختفاء: اختفاء الزيني بركات والمتشائل ورحيل منى.

2 ـ تسجيل ما سنصل إليه: الهزيمة في الزيني بركات وعودة الطائر.

وبعد هذه الاستباقات يكون الرجوع إلى نقطة البدء:

ـ اعتقال ابن أبي الجود (912 هـ) في الزيني بركات.

ـ البدء من البداية: الولادة الثانية للمتشائل، وبداية تعرف شبلي إلى منى وحكيهما بعضهما لبعض عن طفولتهما.

على عكس رواية أنت منذ اليوم، التي تبدأ عن طريق التناوب بتسجيل الطفولة وكأنها الحاضر مع جلسة عربي مع صابر، والتي نتبين من خلالها أن عربي يحكي طفولته لزميله صابر (جلسة رمضان، وقتل الأب القطة).

إن المفارقات الزمنية (الاسترجاع الخارجي) يأتي في الخطابات التقليدية لملء بعد الفجوات في حياة الشخصيات المحورية. ووظيفتها إخبارية وليست أساسية إلا بدرجة ثانوية في السياقات التي تأتي فيها. لكننا نلاحظ أن الاسترجاعات الخارجية، في المتن المحلل تحتل وظيفة مركزية. إنها لا تأتي لتقديم مزيد من الاخبار عن الشخصية المقدمة أمامنا في الحاضر. إنها ذات وظيفة بنيوية، لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يُشكِّلُ ماضيها حاضرَها. لذلك تهيمن هذه الاسترجاعات الخارجية (الطفولة) بل وتتداخل وتتوازى مع الحاضر الذي تحياه الشخصيات. يظهر لنا هذا بشكل جلي بالأخص في أنت منذ اليوم، والزمن الموحش، حيث تزول الفواصل بين الأزمنة المرهنة في الخطاب وبشكل أقل نجدها في المتشائل وعودة الطائر.

وهكذا نلاحظ أن المسافة بين «المادة الحكائية» كشيء منته وتام، والخطاب المرهن للقصة كيف أنها واهية جداً. كل شيء يقدم لنا وكأنه يعاش الآن. هذه الآن كإشارة زمنية خطابية (كتابية) نجدها مهيمنة بشكل مركزي، وما اللعب الزمني الذي نجده بشكل خاص

في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم إلاّ خير دليل على ذلك (التداخل/ التضمين/ كثرة المفارقات...).

أما في المتشائل وعودة الطائر فنجد الترهين يأخذ شكلاً آخر: فمن خلال الحكي (الآن)، في الوقائع الغريبة نجد الراوي ـ الشخص، يقدم لنا أحداثاً تجري، فيوقف السرد بين الفينة والأخرى ليقوم بترهين جوانب ماضيه من حياته في الطفولة أو أخرى مستقبلية عن طريق «المقابلة»، كما نجد مثلاً عندما يُقدِّمُ له بيت في حيفا، ويجد كؤوس القهوة المصبوبة التي تركها أصحابها في 1948، كيف أنه يتحدث إلى المروي من خلال «التقابل» الذي يتضمن «التشابه» مع ما سيجري في عام 1967.

وهذا العنصر «التشابه» الذي يعرف فروقات هو الذي يلح المتن الذي تناول على إبرازه وتأكيده. فالزمن «العربي» واحد يتداخل فيه ماضيه بحاضره، بل إنَّ ماضيه يمتد قروناً طويلة جداً. والنقطة الزمنية التي تؤكد هذا البعد الزمني هي 1967 كمحطة تاريخية تنتهي عندها أزمنة القصص في الخطابات التي بين أيدينا.

نجد هذا الترهين في عودة الطائر إلى البحر يأخذ البعد نفسه عن طريق التقطيع المشهدي الذي تقدم لنا من خلاله مشاهد من فضاءين مختلفين: فضاء بيروت وفضاء فلسطين المحتلة. إذ على الرغم من اختلاف الفضاء نجد الزمن واحداً. وهذا الزمن المرهن في الحال (خصوصاً في الفصل الثاني الذي يعرف الترتيب: الأيام الستة المتوالية) نجده بدوره يعرف ذلك «التشابه» مع الماضي الممتد تاريخياً: ماضي العجز المستمر في الحاضر على الرغم من تبدل الفضاءات.

بهذا تضيق المسافات الزمنية المقدمة لنا من خلال الخطاب في علاقته بالقصة. فالقصة كما سبق أن رأينا منتهية لكنها لا تقدم لنا كشيء مضى، ويأتي التقطيع والتضمين والتداخل ومختلف أشكال المفارقات الزمنية وما يصاحبها من مشاهد وتكرارات كلعب زمني ليساهم في تقليص المسافة بين ماضي القصة وحاضر الخطاب. وبذلك يمكننا أن نستنتج الآن بعض الملاحظات حول زمن الخطاب، على أن نعود إلى استنتاجات أخرى يتم تحقيقها من خلال نقطة أخرى في التحليل والمتعلقة ببناء النص، كما سنحاول الوقوف عنده من خلال خطيته الكامنة في تقسيمه إلى أبواب وفصول...

هذه الملاحظات يمكننا ـ بناء على الصورة التي رسمنا ـ تلخيصها في نقطتين أساسيتين:

1 ـ ترهين المادة الحكائية: سواء في المادة التاريخية أو في قصة الحياة نجد الخطاب يعمل على ترهين الأحداث المقدمة، سواء أخذت هذه الأحداث بعد الترتيب أو

المفارقة، حُكِيَت في سياقها من تطور الحدث أو ضُمِّنت كمفارقة. يبرز هذا الترهين في هيمنة المعين الزمني الدال على الحال «الآن». هذه الآن نجدها مرتبطة في الغالب بالـ «هنا». نجد هاتين الإشارتين بشكل مركزي ومثير جداً في الزيني بركات والزمن الموحش.

إن الزمن السردي المقدم في الخطابات المتناولة ليس الزمن التقليدي الدال على الماضي (على مستوى الصيغة) والانقطاع (على مستوى الجهة). إنه الزمن الحاضر على مستوى الصيغة والدال على الحال والاستمرار على مستوى الجهة (L'aspect). وما اللعب الزمني بمختلف تجلياته في هذا السياق إلا تجلٍ لهذا البعد الترهيني. إن زمن القصة يبدو على الرغم من إدراكنا كقرّاء بأنه متنه، من خلال بعض الإشارات الموحية إلى ذلك، والتي حاولنا الوقوف عندها، يبدو وكأنه يجري أمامنا «هنا والآن»: ترهين قصة الحياة والمادة التاريخية يجلي لنا الدور الإنتاجي للنص على الصعيد الزمني، سواء على مستوى البناء أو الدلالة. وهذا الترهين ـ كبعد زمني ـ ساهم بدور كبير في خلق نوع من «العتامة» في تلقينا النص. تبدو لنا هذه «العتامة» في الصعوبات التي تعترض كلّ من يريد البحث عن الزمن في الخطابات التي بين أيدينا، والتي نجد ذروتها في «الزمن الموحش» وبدرجة أقل نسبياً في «أنت منذ اليوم»، وكذا في باقي الروايات.

2 ـ تكسير البناء الخطي: إن صعوبة تحليل الخطاب الروائي على صعيد الزمن، يكمن في كون الخطاب زمنياً تعامل مع القصة تعاملاً مختلفاً عما اعتدناه. فتكسير البناء الخطي التسلسلي عن طريق ما نختزله في «اللعب الزمني» كتقنية في بناء النص سمة مشتركة في هذه الروايات: فالبدء بالاستباق والرجوع إلى نقطة البدء، وضمن الاستباقات نجد أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية واستباقية، والشيء نفسه حتى عندما يكون الترتيب... كل ذلك يساهم في تكسير هذه الخطية التي تجعلنا نتابع زمن الخطاب ونحن في أقصى درجات التوتر، ولا سيما عندما تكون قراءتنا دقيقة.

وعندما تهيمن في هذه الخطابات «المشاهد» شبه المستقلة عن بعضها حدثياً وزمنياً والتقطيعات الزمنية يتضاعف تكسير هذه الخطية على الصعيد العمودي للخطاب. إن تعدد المشاهد والانتقال من فضاء إلى آخر، دون إعلان من الراوي كما نجد في الرواية التقليدية، يجعلنا أمام صعوبة موقعة الأحداث زمنياً، وربطها بعضها ببعض.

وبربطنا تكسير خطية الخطاب بالترهين السردي تتضاعف مشاكل التلقي ـ سنقف عند هذه النقطة لاحقاً ـ وتتأكد لدينا خصوصية زمن الخطاب الروائي في المتن المحلل. فالكاتب وهو يرهن المادة الحكائية في الخطاب ويكسّر خطيتها يجعلنا أمام زمن الخطاب المختلف عن السائد والمعروف. ومن خلال هذين العنصرين يظهر لنا بجلاء أن الروائي

لا يقدم لنا خطابه معيداً بناء الشكل التقليدي، إنه يقدم دلالة جديدة على مستوى النص.
وإذا كانت صُورة زمن الخطاب هذه حاولنا تشخيصها من خلال محاولة مقاربة البعد العمودي للزمن من خلال تلمس أشكال اشتغال زمن القصة وزمن الخطاب على الصعيد النحوي أو اللفظي (المفارقات ـ اللعب الزمني البارز في التضمينات والتداخلات والتوهينات والمشاهد والتكرارات...) وما شابه ذلك من العناصر التي وقفنا عندها تفصيلاً (الزيني بركات) وإجمالاً (باقي الروايات)، فإننا الآن سنحاول الحديث عن ذلك من خلال البعد الأفقي في نطاق ما كُنّا قد سميناه سابقاً التمفصلات الكبرى والذي سنراه الآن من خلال «بناء النص»، من زاوية أخرى ننطلق فيها من تلك التمفصلات الكبرى في علاقتها بالتمفصلات الصغرى.

2 ـ بناء النص:

ننطلق في هذه النقطة من محاولة معاينة علاقة القصة بالخطاب كما تتجلى على مستوى أعلى من خلال بناء النص على الصعيد الأفقي ليس باعتمادنا المؤشرات الزمنية التي انطلقنا منها لضبط التمفصلات الكبرى والصغرى في القصة والخطاب. إننا هنا سننطلق من إشارات أخرى بنائية ومتجلية كتابياً من خلال توزيع النص إلى أقسام أو فصول أو أبواب أو ما شابه ذلك. وهذا التوزيع لا صلة له بالخطاب (كمظهر نحوي)، ولكن علاقته متينة بالكاتب كترهين كتابي (نصي) كمقابل للراوي كترهين سردي.
فالكاتب في النص هو الذي يضع العناوين وهو الذي يقوم بتقسيم النص إلى أبواب وأقسام وما شابه ذلك من الأشياء التي لا يمكننا أن نعزوها إلى الراوي كذاتية خطابية.
وسبق لنا أن بيّنا العلاقة بين زمن القصة والخطاب والنص، وفي هذا الإطار سنحاول الوقوف على زمن النص، في هذه النقطة من خلال هذا العنصر: البناء الخطي الذي يمكننا أن نحيله مباشرة إلى ذاتية الكاتب.

لا يكاد يخلو نص روائي من هذا التقسيم الذي يختلف باختلاف النصوص الروائية.
وتأخذ أقسام النص تسميات عديدة. في النصوص التي بين أيدينا نجد أنفسنا أمام التقسيمات التالية:

1 ـ الزيني بركات: تقسم الزيني بركات كنص إلى «سرادقات»(*) وتضم ثمانية أقسام غير متساوية(**). وبحديثي مع المؤلف في هذا الشأن أكد لي أن ما وقع في الطبعة الثانية

(*) السرادق: ما يمد فوق صحن الدار (اللسان)، أو صحن البيت (القاموس).
(**) في الطبعة الثالثة (1985) نجدنا أمام تسعة أقسام.

كان خطأ. لذلك سنعتمد هنا على الطبعة الثالثة في هذا التقسيم. ولما استفسرته عن السرادق قال لي بأنه المكان الذي يعقد خصوصاً للحفلات وهو المعنى نفسه في السير الشعبية العربية التي نجد فيها هذا التعبير «ضربوا الخيام والسرادقات. . . .».

2 ـ الزمن الموحش: تقسم إلى خمسة فصول وكل فصل موزع إلى أجزاء فرعية تحمل أرقاماً.

3 ـ أنت منذ اليوم: تضم أقساماً غير مسماة وعددها تسعة وتم تسجيلها بواسطة أرقام مرتبة.

4 ـ الوقائع الغريبة: مقسمة إلى ثلاثة كتب. كل كتاب يحمل عنوان اسم امرأة. ويتضمن كل باب مقاطع فرعية تحمل عناوين مرقمة.

5 ـ عودة الطائر: مقسمة هي أيضاً إلى أقسام ثلاثة. وكل قسم يحمل عنواناً وإشارات زمنية محددة. ويضم القسم الثاني أياماً ستة مرتبة، وكل يوم يحمل عنواناً خاصاً.

من السرادق إلى القسم نجد أنفسنا أمام اختلاف عدد الأجزاء المقسم إليها النص، واختلاف تسمياتها. سنحاول الآن الوقوف عند كل نص على حدة بهدف معاينة كيفية بنائه على هذا المستوى، مع الوقوف بشكل خاص على رواية الزيني بركات. وفي النهاية، ومن خلال تركيب المتن نحاول تبيّن خصوصية البناء في هذا المتن.

1 ـ الزيني بركات: في التحليل الذي مارسنا في الكتاب الأوّل، كنا قد وقفنا على توزع السنوات بحسب الصفحات، وسنحاول الانطلاق هنا أولاً من توزع السرادقات وترتيبها على صعيد البناء.

تفتح النص على خطاب الرحالة البُندقي والقاهرة على أبواب الهزيمة. لا يوضع هذا الجزء تحت اسم السرادق، ولكن تحت «مُناصّ» مفاده تأطير مقتطف خطاب الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي وتحديد الزمن الذي زار فيه القاهرة (7 صفحات) وتنتقل بعد ذلك إلى:

1 ـ السرادق الأوّل: (ما جرى لعلي بن أبي الجود): 45 صفحة.

2 ـ السرادق الثاني: (شروق نجم الزيني بركات. . .): 48 صفحة.

3 ـ السرادق الثالث: (وأوله وقائع حبس علي): 47 صفحة.

4 ـ السرادق الرابع: 30 صفحة.

5 ـ السرادق الخامس: 41 صفحة.

6 ـ السرادق السادس: (كوم الجارح): 4 صفحات.

7 ـ السرادق السابع: (سعيد الجهيني). (آه أعطيوني. وهدموا حصوني). (الطبعة الثالثة ص: 277).

هذا كل ما يتضمنه هذا السرادق وفي الطبعة الثانية يأتي بعد فاصل بثلاث نجمات، وعن سعيد الجهيني المكتوبة بالأسود، نجد الجملة التي أثبتنا ويأتي هذا المقطع في نهاية السرادق السادس (ص: 238).

8 ـ خارج السرادقات، مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي (3 صفحات).

إن الخطابين الأول والأخير لا يدخلهما الكاتب ضمن السرادقات وهما معاً كما نلاحظ يتصلان برؤية الرحالة للأحداث. وهكذا يمكننا تفسير، إذا اعتبرنا السرادق مجلساً كبيراً أو بيتاً، الخطاب الأول بمثابة عتبة النص (ما قبل السرادق) والأخير الباب الذي نخرج منه من النص (ما بعد السرادق). لكننا سنتعامل مع النص ككل بعتباته وسرادقاته وخارجها ككل: أي «سرادق كبير».

نلاحظ من خلال كل جزء بالصفحات التي يستوعب أن ما قبل السرادق الأول، والسرادق السادس وخارج السرادقات قليلة الصفحات إذ لا نجد أقصاها يتجاوز سبع صفحات، في حين نجد السرادقات من الأول إلى الخامس كيف أنها متقاربة من حيث توزيعها (ما بين 30 ـ 48 صفحة) فبماذا نفسر هذا التوزيع؟.

جواباً عن هذا السؤال، لا بد لنا من ربط هذه السرادقات في ترابطها بالسنوات التي رأيناها في حديثنا عن زمن القصة. وفي هذا الإطار سنسترجع ما سبق لنا أن رأيناه في الفصل الأول من الكتاب الأول بصدد عدم التكافؤ بين السنوات المسجلة والصفحات التي تستوعبها. ونلاحظ تبعاً لذلك أن السرادقات الأول والثاني والثالث وبدايات الرابع كيف أنها تضم 140 صفحة تقريباً، وتشتمل على السنوات الأولى التي تمتد من تعيين الزيني بركات ولقائه بزكريا بن راضي وإعدامه علياً بن أبي الجود، وتنتهي بخروج الزيني إلى إحدى المهام خارج القاهرة. وزمنياً نجدها تمتد من 912هـ إلى 920هـ. ومن السرادق الرابع والخامس والسادس «والسابع» وخارج السرادقات نجد أنفسنا ننتقل من 920 إلى 923هـ أي من بداية الحرب إلى تعيين الزيني محتسباً جديداً في حوالي 78 صفحة.

إننا من خلال توزيع السرادقات نعاين أن القسم الأول الذي يضم السرادقات الكبيرة من حيث عدد الصفحات كيف أنه يرصد بنية المجتمع في أهم مراحل تطوره، وهو يعيش تحول المحتسب كعنصر محوري وما يصاحبه من تحولات. وأن القسم الثاني الذي يضم جزءاً من السرادق الرابع الذي يشبه السرادقات الأولى من حيث عدد صفحاته تقريباً (30 صفحة) والخامس، كيف أن باقي ما يحتويه من أجزاء قصيرة جداً (صفحتان

ـ ثلاث صفحات ـ سطر، إذا أدخلنا السرادق السابع)، وذلك لكونه يتصل بما آل إليه المجتمع، وما يتعلق بنتائج البدايات الأولى التي يجملها القسم الأول.

وعندما نسترجع التقسيم بحسب فصول السنة نجد أنفسنا، أمام ما سبق أن أكدنا حول علاقة القسم الأول الذي يضم (السرادقات الثلاثة الأولى وجزءاً من الرابع)، كيف أننا بصدد إبراز فصل «الشتاء» الطويل. وأن القسم الثاني والذي يضم الباقي يتصل «بالصيف». إن الإشارة إلى الزمنين (الشتاء/الصيف) لها دلالتها العميقة في بناء النص الذي نحن بصدده، ونلاحظ مثل هذا في رواية «الزمن الموحش». نجد أنفسنا أمام إشارات متفرقة في القسم الأول حول فصل الشتاء بارزة. وتبرز لنا أول إشارة إلى تمفصل القسمين من خلال النداء الذي يعلن عن «دخول الحر»، ولبوس السلطان الأبيض:

«اليوم نبشركم
بقلع السلطان الصوف الأسود
وارتدائه اللباس الأبيض
مع دخول الحر.
...
وهذا أول دم يسيل.... » ص: 176 ـ 177.

إن لهذه الإشارة دلالة عميقة في إطار بناء النص، إنها تقسمه قسمين: شتاء ـ صيف. ولارتباط الشتاء بالسواد والصيف بالبياض أبعاد نود التوصل إليها، بعد ربطنا هذا التقسيم الثنائي بعالم الشخصيات والأحداث. لكن هذا لا يتأتى لنا إلا بمعاينة أكثر عمقاً للبناء النصي ليس انطلاقاً من التقسيم الذي أجريناه الآن بالسرادقات بحسب السنوات، في إطار عام يظهر لنا فيه التمايز بين البدايات (912 هـ ـ 920 هـ) والنتائج (920 هـ ـ 923 هـ) ولكن، انطلاقاً من إطار خاص نقف فيه على تمفصلات جديدة من خلال إجراء تقسيم آخر يراعي فيه تطور الأحداث والشخصيات على مستوى مباشر ومتصل بما كنا قد رأيناه في تقسيمنا الخطاب إلى وحدات.

نستعيد في هذا الإطار ما كنا قد أشرنا إليه في الفصل الأول حول ما سميناه الحركات الثلاث. لكننا هنا سنؤطرها ضمن الأحداث والشخصيات وليس ضمن زمن الخطاب كما فعلنا.

هذه الحركات الثلاث هي:

1 ـ التعيين (الزيني).

2 ـ اللقاء (بين الزيني وزكريا).

3 ـ الحرب ـ الهزيمة.

واضح أن هذه الحركات الثلاث تتصل اتصالاً وثيقاً بأهم الأحداث التي يتضمنها النص. فالتعيين حدث مركزي في النص. فيه يبتدئ السرادق الأول. ونرى شخصيات عالم النص جميعاً تصفق له في شخص سعيد الجهيني، ولا تعارضه إلا شخصية زكريا بن راضي (نائب البصاصين). ويظل الصراع بين الزيني بركات وزكريا مكتوماً، حتى يحصل اللقاء بينهما والتعاون، وإن ظل الصراع وارداً. وعندما يتم اللقاء يتغيّر موقف سعيد الجهيني، فينتهي به الأمر إلى الاعتقال. ويظل التعاون بين الزيني وزكريا قائماً حتى نهاية الحرب وحصول الهزيمة التي سيعين بعدها الزيني محتسباً جديداً، وزكريا ثانياً (ضمنياً).

إن النص في الزيني بركات، كما نلاحظ، ينقلنا من «التعيين» (وهو كما رأينا لم يأتِ إلاّ بعد حدوث الاعتقال) إلى «اللقاء» عبر عدد من المحطات التي تمّ فيها التعرض لأحداث أخرى تدخل ضمن التعيين (ممارسة الحكم ـ اقتراح الفوانيس)، وما صاحبه من ردود أفعال اختلافية. ومن خلال هذا الاختلاف كان يقع الاصطفاف الشخصي الذي يجلي وعي الشخصيات وتناقضه إزاء «حكم الزيني». كانت الأحداث تسير هنا متمهلة وعادية إذا شئنا.

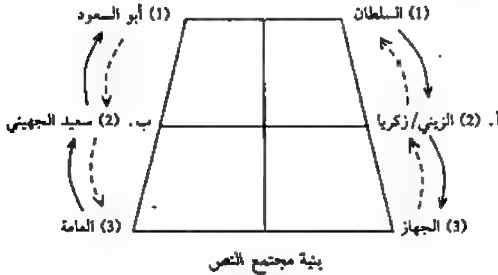
في «اللقاء» يلتقي الزيني بركات، بزكريا، والهدف منه حسم الصراع بينهما، والذي كان زكريا فيه فعّالاً (الكيد للزيني). نجد أنفسنا في هذه الحركة أمام التركيز ليس على الزيني كما لاحظنا سابقاً، إذ سيصبح محور التبئير هو سعيد الجهيني الذي جعله «اللقاء» يرى في الزيني بركات علياً بن أبي الجود الثاني. وينتهي الأمر باعتقاله. بهذا تتكشف ممارسات الزيني، ويصبح زكريا منفذاً للآراء النادرة التي يقترحها الزيني في مهنة البصاصة (الدعوة لاجتماع بصاصي العالم).

وأخيراً في الحرب ـ الهزيمة، تظهر بوادر الهزيمة أمام زكريا منذ البداية. فأحد الأمراء الخونة يسير إلى جنب الملك. يموت الغوري ويختفي الزيني بركات إذ يعتقله الشيخ أبو السعود، ويود قطع رقبته، لكن زكريا يتدّخل لدى الملك الجديد (طوما باي) ليعفو عنه. يساهم الشيخ أبو السعود ومريدوه في الحرب، لكن سعيداً الجهيني مُراقب من كل الجهات. وبوقوع الهزيمة يصرخ بضمير «مصر»:

«آه أعطبوني وهدموا حصوني. . .».

بعد الهزيمة يدخل العثمانيون ويولّى الزيني بركات مُحتسباً جديداً.

يقدم لنا النص وفق هذه الحركات بنية مجتمع هرمي يحتل فيه السلطان ومحيطه (الأمراء ـ المماليك) رأسه، بينما تمتد عامة الشعب على قاعدته. ويتوسط الرأس والقاعدة الزيني بركات وزكريا بن راضي والجهاز البوليسي الذي يقوم بدور الوسيط بين الحاكم والمحكوم لفائدة الحاكم. هذه البنية الكلية لعالم النص تنتظم في نطاقها بنيات عديدة صغرى، لعل أهمها كما يبدو لنا من خلال فضاء النص، بنية نقيض، وهي التي تمثل بنية العامة الذين يحتلون القاعدة، وعلى قمتها الشيخ أبو السعود ومريدوه ويتوسطها سعيد الجهيني. بمقابلتنا البنيتين نجد أنفسنا أمام الشكل التالي:



بنية مجتمع النص

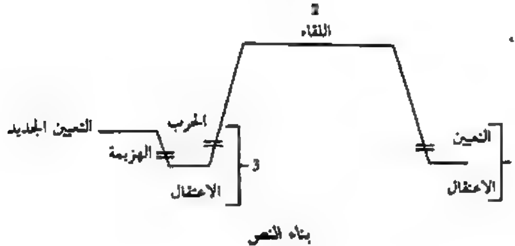
إن قطبي هذا الشكل (السلطان/أبو السعود) (1) يملكان معاً السلطة: سلطة السلطان واقعية بينما سلطة أبي السعود «ممكنة»، ولا نقول روحية، إن السلطة الروحية ستجدها واقعية مع السلطان، ولا أدل على ذلك من حدث الفوانيس (الجوامع/الفتاوى...). ولكل من السلطان ومن أبي السعود محيط يرتبط به (الأمراء) (المريدون). يتكئ السلطان على جهاز تشريعي وتنفيذي يحرص عليه الزيني وزكريا (2) عبر جهاز البصاصين (3)، بينما «يمثل» أبا السعود طالب أزهري: سعيد الجهيني (2)، ويستند إلى رصيد من التعاطف والحب والتقدير من لدن عامة الشعب (3).

هذا التقابل غير متكافئ. صراع بين الواقع والممكن وبينهما تسود سلطة العين/القمع. لذلك فقطبا التعارض (السلطان/أبو السعود) في النص شبه هامشيين اللهم إلا في الحركة الأخيرة (الحرب/الهزيمة)، حيث سيخرج السلطان للحرب، وبعد الهزيمة يأتي طوما نباي ليشارك فيها بفعالية وكذلك يفعل أبو السعود في النهاية (اعتقال الزيني/الانخراط في الحرب). بينما معظم أحداث الرواية (الحركة الأولى والثانية). تقع في

تقطبي التعارض (2) و (3) أي بين عالم الزيني وزكريا والجهاز من جهة والعامة والجهيني من جهة ثانية. إن هذا التعارض الثاني ظل كتيماً ومتدرجاً حتى النهاية. وإن ظل جزء منه داخلياً (الزيني/زكريا) لكنه سيتفجر في النهاية عندما تصطدم بنية المجتمع المعروضة (بنية المجتمع المصري)، مع بنية أخرى غير معروضة (العثماني) تبدو لنا قوية ومتماسكة.

يتطور بناء النص وفق هذا العالم (شخصيات/أحداث) نحو إبراز وتشخيص التعارض كاملاً. فمنذ دخول أحد عناصر القطب (أ) الزيني بركات مسرح الأحداث انحاز إليه القطب (ب) بكامله. بل إن «تعيينه» زكّاه أبو السعود وسعيد وكان سعيد يخشى عليه من زكريا وأتباعه. بينما كان الرفض مطلقاً داخل (أ) من لدن زكريا وجهازه. وبحدوث (اللقاء) بين الزيني وزكريا يبدأ التعارض بين القطبين (أ) و (ب) من خلال تعارض (2 ب 2)، فيأخذ مداه باعتقال سعيد الجهيني، ويستمر إلى النهاية حيث سيتعارض أبو السعود مع الزيني ويعتقله، إلى أن تحدث الهزيمة.

وفق هذا البناء نرى أن النص يعرف تصاعداً تدريجياً يبدأ بالتعيين وما تخلله من اعتقال أبي الجود، و «ممارسة العدل» واكتساب عطف العامة. ويعطي رفض زكريا للزيني بعداً درامياً يدفع إلى التطور وتصاعد الحدث، كما يوقف «اللقاء» تطور الرواية ويعطيها نوعاً من البطء. وتعمل شكوك سعيد الجهيني على تحريك النص، فيقابله اشتغال الجهاز الذي سيهيمن أعماله بتفصيل. وبـ «انكشاف» أمر الزيني بحضوره زواج سماح وسيره إلى جانب زكريا وقبوله نائباً له، وخروجه لجمع الأموال وما اقترف خلالها من أعمال، تتواتر سرعة النص وصولاً إلى انحداره وانتهائه بواسطة الحرب أولاً والهزيمة ثانياً. يمكننا تجسيد هذا البناء على الوجه التالي:



بناء النص

يعتقل المحتسب السابق (ابن أبي الجود)، ويعين مكانه الزيني، يسير مختلفاً

(ظاهرياً) عن سابقه. ولكنه فيما بعد يمارس أفظع ممّا مورس. يتعرض بدوره للاعتقال لكن ليس من خلال محتسب جديد، بل بواسطة الشيخ أبي السعود. وبحصول الهزيمة، يجيء التعيين الجديد للمحتسب الزيني بركات في دولة الاحتلال.

وعندما ننظر إلى هذه الحركات الثلاث في تطورها، على صعيد البناء، من خلال شخصية محورية هي سعيد الجهيني، فإننا ستجد أنفسنا أمام الخطاطة نفسها مع اختلاف يعود إلى شخصية الجهيني: فهو في البداية «التعيين» نجده دائم الظهور والحركة. يناصر تعيين الزيني بحرارة يتحدث عنه في الأزهر ورواق الصعايدة. وعلى الرغم من كونه متابعاً من لدن عمرو بن العدوي، فإنه يظل على حماسه وحركيته. لكنه وقبيل «اللقاء» يتغير موقفه إزاء حدث مركزي لم تهتم به باقي شخصيات الخطاب: إنه تعيين زكريا بن راضي نائباً للزيني بركات. لقد تمّ التركيز على «الفوانيس». لكنه وحده يتنبه إلى خطورة هذا التمييز. وتبدأ تساوره شكوك في الزيني بركات، ولا سيما وأن محتكر القول لم تمسه ممارسة الزيني العادلة!.

وبحصول «اللقاء» يتغير موقفه، يشكو أحواله للشيخ أبي السعود. ويتم على حسابه تزويج سماح التي أحب، ويساهم الزيني بركات في العرس، بل ويتآمر مع زكريا عليه إلى أن يتم اعتقاله. وفي الحرب نجد كل عالم الرواية منفعلاً مع الحدث ومعبراً عنه إلاّ سعيد الجهيني. يبدو صموتاً، وغير قادر على التعبير. وبحصول الهزيمة يأتي صوته معبراً في السرادق السابع: «أعطبوني وهدموا حصوني». من الحركة والنشاط إلى الصمت والتوجس إلى الاعلان عن الهزيمة بذلك التعبير الموحي والدقيق، نجد أنفسنا ننتقل من حركة إلى أخرى وفق بناء شخصية محورية في النص. هذه الحركات الثلاث تبدى لنا أيضاً من خلال عالم الشخصيات في القصة: (الناس) دون تحديد، وإن أخذت أبعاداً مختلفة عن التي رأينا مع الجهيني. يبدأ الغليان مع اعتقال ابن أبي الجود: فالفرح يملأ الشوارع والبيوت. هكذا نجد أنفسنا في الحركة الأولى. وبعدها يهيمن الصمت إلاّ ما كان من حدث الفوانيس. ويظل الصمت مطبقاً خلال اللقاء. ويأتي الغليان مع الحرب. وبعد الهزيمة يهيمن الصمت من جديد.

إن الغيطاني قدم لنا بناء متماسكاً وقوياً. ولو تتبعنا جزئيات هذه الحركات الثلاث في علاقتها بأقسام النص وسرادقاته، وعلاقات الشخصيات بعضها ببعض سواء تلك التي تنتمي للفئة الأولى التي تضم السلطان أو الثانية التي نجد على رأسها أبا السعود، لكان لهذا أن يشكّل بحثاً مستقلاً.

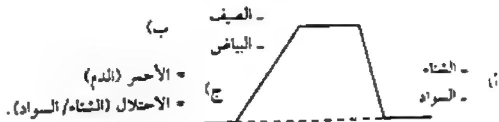
باستعادتنا ما رأينا، عن البناء وفق التقسيم الثنائي: صيف/شتاء أو تبعاً للحركات الثلاث في علاقتها بالشخصيات والأحداث، يمكننا أن نسجل أن البناء الدائري المفتوح يتجلى لنا بوضوح على هذين المستويين معاً: في الشتاء والذي يشمل ثلثي النص نجد

أنفسنا أمام «حرب» داخلية يخوضها جهاز البصاصين ضد الشعب في شخص الجهيني وفي الصيف نجد أنفسنا أمام «حرب» خارجية تجري داخلياً من خلال الاحتلال العثماني. فالشتاء طويل ولا يلبس فيه السلطان إلا الصوف الأسود. وَيَتَّسِعُ الشتاء للحركتين الأولى (التعيين) والثانية (اللقاء). بينما نجد الصيف قصيراً (الحرب/الهزيمة) وفيه يلبس السلطان القماش الأبيض. في الشتاء يسود عمل البصاصين ويهيمن على الرقاب وليس على العامة إلا الصمت. وفي الصيف حيث تكون الحرب يستقر الخلق. وتكون النتيجة المباشرة هي الهزيمة. وعن طريقها ستهيمن دولة أقوى، وجهاز بصاصين أعتى ولا سيما وأن الزيني سيصبح المحتسب الجديد. إنه شتاء جديد، سيأتي بعد ذلك الصيف الذي جاء لوضع حد لبنية مهيمنة وحين يقام على أنقاضها، فهناك سواد أكثر سيهيمن على الشعب....

إن انفتاح الدائرة يبدو لنا بجلاء في أن الزمن يتطور إلى الأمام، وفي تطوره يزداد حدة عما كان عليه. فالزيني بركات أعتى من ابن أبي الجود ـ كما يصرح بذلك زكريا ـ والزيني بركات في ظل العثمانيين أعتى منه في دولة المماليك، وهكذا...

يظهر لنا هذا أيضاً، حتى في تأملات زكريا بن راضي حول «الزمن»: فبصاصوه أقوى من بصاصي الأمس وهو يعمل من أجل مساعدة بصاصي المستقبل الذين سيكونون أقوى منهم. وعندما ينتصر العثمانيون الذين نجح بصاصوهم في النفاذ إلى أعماق القاهرة، فمعنى ذلك أن جهازهم أعتى من جهاز زكريا بن راضي. وهو نفسه يقر بذلك.

بانفتاح زمن النص على الآتي يعلن النص أن الزمن تصاعدي، وإن عرف شكلاً دائرياً. فالدوائر تتصاعد قُدُماً. وعلى الرغم من أن «لكل شيء بداية ونهاية» كما نجد ذلك في بداية النص، فإن كل نهاية هي بداية جديدة. فالسواد (الحزن) الذين يهيمن على الشعب أمداً طويلاً يأتي بعده البياض: (الفرح/الأمل) ليحرره من رتابته وقتامته فيتخرط «أبو السعود» ومريدوه والشعب في هذه الحرب بأمل التخلص من العدو الخارجي والداخلي (لماذا اعتقل أبو السعود الزيني؟). لكن سرعان ما تحصل النهاية، نهاية البياض المضرّج بالأحمر (موت السلطان). وهذا الأحمر نهاية صيف وبداية شتاء: سواد أكثر طولاً:



إن كافة العناصر (نحوية/دلالية) تتضافر لتقديم هذا البناء الدائري المنفتح، سواء على مستوى علاقة القصة بالخطاب، أو على مستوى زمن النص، كما حاولنا معاينته هنا من خلال: التقسيم إلى سرادقات أو حركات. في السرادقات نحن أمام الدائرة المنغلقة. خارج السرادقات نجد أنفسنا أمام البداية الجديدة. وفي القسم الأول الذي اعتبرناه «عتبة»: المدخل الطبيعي إلى عالم نهاية السرادق ككل. والعتبة وخارج السرادقات معاً يقدمان من منظور الرحالة الأجنبي، ولذلك فهو خارج السرادق (البيت).

يمكننا أن نستخلص الآن، أن الغيطاني لم يقدم لنا المادة التاريخية كما تصورنا، وسنعود بعد استكمال جوانب التحليل إلى قراءة لما اتخذ النص هذا البناء وما هي دلالته.

2 ـ الزمن الموحش: تتوزع الزمن الموحش إلى خمسة فصول. تتصدرها قصيدة لشاعر أفريقي وتذييل بملاحق. تتفاوت طولاً وقصراً. وكل فصل يتضمن أقساماً فرعية تحمل أرقاماً على النحو التالي:

1 ـ الفصل الأول: 81 صفحة، ويضم 10 أقسام.

2 ـ الفصل الثاني: 127 صفحة، و20 قسماً.

3 ـ الفصل الثالث: 19 صفحة، وقسمين.

4 ـ الفصل الرابع: 25 صفحة، وأربعة أقسام.

5 ـ الفصل الخامس: 11 صفحة، وقسمين.

نعاين بجلاء أن الفصلين الأول والثاني يحتلان أكثر من ثلثي النص صفحات وأقساماً. وأن الفصول الثلاثة الأخيرة لا تشكل إلا نسبة ضئيلة بالقياس إلى السابقين.

في القسمين الأولين نجد أنفسنا أمام تقديم صورة الشخصيات في علاقتها بالفضاء الذي تتحرك فيه، وعلاقة شبلي بهاء ومن خلالها تقدم إلينا داخلياً ونفسياً. لذلك لا غرو أن يأخذا هذا الامتداد والاتساع بالقياس إلى الفصول الأخرى. في الأول يبدو لنا «شبلي» حديث العهد بدمشق يتعرف إلى مثقفيها ونسائها. ينظر إلى العالم الجديد، وهو مشدود إلى عالمه القديم. وفي الفصل الثاني، يبدو أكثر معرفة بزملائه وعشيقاته. وهمه كما يقول أن يفكر في دواخل هذه الشخصيات ومحاولة تعريته إياها. وبغياب وائل تتاح لشبلي التعرف إلى شخصيات أخرى لا يلجأ إليها إلا مضطراً (وائل ـ سرور). أما الفصول الأخيرة (3 ـ 4 ـ 5) فيقدم لنا نهايات ومصائر الأحداث التي تم عرضها وكشفها في الفصلين السابقين. يموت وائل الأسدي وسامر اليموي ويقتل سرور زوجته ديانا ـ وتحدث هذه النهايات في الوقت الذي بدأ فيه صوت يغني بهدء، أي منذ الفصل الثالث:

«في الخارج طلقات. دمشق مجللة، تزغرد مختلطة بأعراسها الموسمية.

للتاريخ تقدم أبناءها وامرؤ القيس مقتول.

والثأر يلد ثأراً حتى في القرن العشرين، ومناحيم بيغن ينادي: «هذا زمن سقوط العرب وانحطاطهم» (. . .).

وسامر البدوي ارتاح، كما ارتاح وائل، لكن المدينة المتعبة ما يزال يسكنها الرصاص والثأر: «هل ترتاح دمشق يوماً؟» (ص: 274).

لن ترتاح دمشق، لأنها «ستنزف» (ص 281). في القسم الأخير الذي يضم الفصول الثلاثة الأخيرة، يسير النص نحو نهايته بسرعة: تلاحُقُ الأحداث وتسارعها، ودخول الحرب كحدث من خلال أصوات بيفن بين الفينة والأخرى.

هكذا يمكننا من خلال اعتماد بعض الإشارات الزمنية أن نقسّم النص إلى ثلاثة فصول:

1 ـ الفصل الأول: الصيف: يقدم فيه حداثة علاقة شبلي بدمشق.

2 ـ الفصل الثاني: الشتاء: أصبح متعرفاً إلى زوايا المدينة وخباياها.

3 ـ الفصول الثلاثة الأخيرة: الخريف: يعري كل شيء، وينتهي العالم البائد، تحت ضربات إسرائيل، وينهار البيت الطِّينيّ.

وعندما نربط هذه الأقسام الثلاثة بالتقديم (مراسم دفن) بالملاحق (المراثي والمذكرات) نجد أنّ التقديم محاولة لتشخيص زمن انتهى، ويريد الشاعر تشكيله وتجاوزه. وفي المراثي والمذكرات إعلان نهاية ذلك الزمن وموته وهذا ما سمى الكاتب إلى تقديمه. ولهذا يمكن اعتبار التقديم والملاحق نصين خارجيْين عن النص (الفصول الخمسة): فالزمن الموحش زمن ميت يأتي التقديم ليعلن نهايته (مراسم دفن)، والمراثي، تلعن مواراة هذا الزمن قبره. وما نهاية النص في الأخير بعد حصول الهزيمة بـ «ولم أعد أتذكر شيئاً» إلاّ إعلان عن النهاية التي تأتي المراثي لنعيها.

3 ـ أنت منذ اليوم: «عربي» كشبلي يسجل بدوره نهاية عالم موجود. وهو نظيره من بداية النص إلى نهايته، يبدو متوتراً. يتم تقديم النص من خلال 9 أجزاء مرقمة بالترتيب، ولا تحمل عناوين. تكاد تتوازن هذه الأجزاء من حيث عدد صفحاتها، إذ نجدها تتراوح ما بين 4 صفحات (أقصر جزء: الجزء السادس) و10 صفحات (أطولها: الجزء الرابع). تترابط هذه الأجزاء، عندما ننظر إليها عمودياً. ويمكننا تقسيمها إلى حركتين أساسيتين:

1 ـ الحركة الأولى: وتمتد من الجزء الأول إلى الخامس. وفيها نعاين عربي في بداية علاقته بالصديقة «عجيرة» منخرطاً في الحزب، ويرى من العبث الانخراط في

ممارساته. يقرأ كراساته فلا يجد شيئاً مهماً. يمارس الجنس، ويتابع الحضور في الجامعة، حيث الصراع بين الشعوبيين وطلاب الحزب الذي ينتمي إليه. يحدث الانقلاب، تسوء الأمور أمام عينيه، يمارس الجنْس، وينتقل من بيت إلى آخر.

2 ـ الحركة الثانية: وتبتدئ من الجزء السادس إلى التاسع. يموت أبوه ويفكر في كتابة رواية، يتشاجر مع أخيه حول الإرث، وتقع الحرب لكن أخاه الجندي الذي أخذ البارودة والفرس وكل الجيش الذي ينتمي إليه تلحق به الهزيمة. يخرج عربي في العاشر من حزيران إلى نهر الأردن ليقف على آثار الهزيمة فيزداد توتره، ويؤكد على «عصور الانحطاط» ويبكي.

إن الحركة الأولى أكثر من الثانية من حيث عدد صفحاتها، وكثرة أفعالها، اتسمت بالتواتر، إيذاناً بالحياة المتشابهة والمقرفة. لكنّ الحركة الثانية، أقصر زمنياً، وحتى من حيث عدد صفحاتها، وأسرع وتيرة نحو النهاية. تأتي الحركة الأخيرة في أنت منذ اليوم نظير الحركة الأخيرة في «الزمن الموحش» لتعلن أن هذه النهاية وليدة تلك البداية.

4 ـ الوقائع الغريبة: تنقسم الوقائع إلى ثلاثة كتب: يعاد ـ باقية ـ يعاد الثانية. وكل كتاب يضم مقاطع معنونة، تتفاوت طولاً وقصراً على الشكل التالي:

1 ـ الكتاب الأول: يعاد. 70 صفحة ويضم 20 مقطعاً.

2 ـ الكتاب الثاني: باقية. 57 صفحة ويضم 13 مقطعاً.

3 ـ الكتاب الثالث: يعاد الثانية. 56 صفحة ويضم 12 مقطعاً.

نلاحظ بجلاء أن الكتابين الأخيرين يتوازيان صفحات ومقاطع، وأن الأول يفرقهما من حيث عدد الصفحات والمقاطع. نحافظ على هذا التقسيم الذي قام به الكاتب، لأنه يضع في الاعتبار ما ننطلق منه في تحديد الحركات. وسنحاول تبين هذه الحركات الثلاث من خلال بناء الشخصية المحورية «سعيد المتشائل» في علاقته بالأحداث والشخصيات، وعلاقتهما ببناء النص.

1 ـ الحركة الأولى: أطول الحركات، إذ فيها نلاحظ تقديم صورة عن سعيد المتشائل وعن ماضيه قبل بدء زمن القصة ودخوله إسرائيل. إن سعيد المتشائل يبدو هنا امتداداً لوالده. فهو يخدم الدولة كما خدمها أبوه. يشتغل زعيماً لاتحاد عمال فلسطين، إلى أن تأتي إليه يعاد وتفارقه تحت ضغط البوليس الذي أخذها من بيته عنوة.

2 ـ الحركة الثانية: يظل المتشائل في خدمة الدولة. يلتقي الطنطورية، ويتزوج منها بناء على خدماته. لكن نسله يخرج نقيضه، على الرغم من أنه يسمّي ولده «ولاء»، بعد أن رُفِضَ قبول اسم «فتحي» الذي اقترحته باقية. إن ولاء نقيض سعيد وأبيه مع أنه

استفادهما. وسيجر عليه ويلاً حين يذهب حاملاً السلاح مختفياً في المغارة إلى أن تأتي آمه لتلتحق به. وفي هذه النقطة تحصل حرب 1967.

3 ـ **الحركة الثالثة**: مع الهزيمة، يحمل سعيد المتشائل إلى السجن لأنه يتبالد وليس بليداً كما يدعي. لكنه في السجن يحس بدونيته وهو يلتقي بابن يعاد الأولى. فيفكر في أن يترك خدمة الدولة. يطاردونه، وتفرض عليه الإقامة الجبرية، فيتحدى السلطات ويملقها على حانوته:

«حلّوا عني واركبوا غيري» (ص: 177). «فقمت وعلقت ورقة الإقامة الجبرية على جدار البسيطة. لم يمضِ يومان حتى جاءت الشرطة. وأبلغتني بأن الحاكم تلطف وألغى أمر الإقامة الجبرية... وأعادوني إلى السجن قائلين إنني حقرت أوراق الدولة الرسمية» (ص: 179).

يلتقي يعاد الثانية وتتكرر التجربة الأولى مع يعاد ويختفي.

إن سعيداً المتشائل ينتقل من الخادم المطيع للدولة في الكتابين الأول والثاني إلى الرافض للاستمرار في خدمتها في الكتاب الثالث. وفي الكتاب الثاني يظهر ابنه ولاء الرافض لخدمة الدولة عكس أبيه وجده. وفي الكتاب الثالث يظهر سعيد ويعاد الثانية. هذه الشخصيات تبيّن لنا على صعيد تطور بناء النص أن هناك حركات متعاضدة لا تسير بالوتيرة نفسها وتتوج جميعاً بتحول سعيد المتشائل. إن الكتب تحمل عناوين نساء (يعاد ـ باقية ـ يعاد الثانية ـ). ومعنى ذلك أنهن يحملن وعياً مختلفاً عن وعي سعيد المتشائل الذي نعاين تطوره «البطيء» والمتعثر...

5 ـ **عودة الطائر إلى البحر**: مثل الوقائع الغريبة، نجد عودة الطائر تتوزع على ثلاثة أقسام على النحو التالي:

1 ـ **القسم الأول**: العتبة، 8 صفحات.

2 ـ **القسم الثاني**: أمواج الأصوات والريح الجنوبية، 122 صفحة.

3 ـ **القسم الثالث**: أيام عديدة من الغبار، 15 صفحة.

إن القسمين الأول والثالث يغطيان الفترة الزمنية نفسها (11 ـ 20 حزيران 1967). ويظل القسم الثاني هو المحور الذي يتوزع على طول الرواية مشتملاً على ستة أيام مقدمة بالترتيب. وكل يوم يحمل عنواناً خاصاً.

عندما ننظر إلى هذه الأقسام بحسب تسلسلها زمنياً نجد أنفسنا ـ عملياً أمام حركتين اثنين:

1 ـ الحركة الأولى: تمتد من 5 إلى 10 حزيران (القسم الثاني).

2 ـ الحركة الثانية: من 11 إلى 20 حزيران (القسمان الأول والثالث).

في الحركة الأولى، وقوف عند أيام الحرب الستة، وكيف تعاش في كل من بيروت والأراضي المحتلة، وردود أفعال الشخصيات (صفدي وزملاؤه) حيال هذه الأيام في الفضاءين مع تسجيل مواقفها وأشكال وعيها. وفي الحركة الثانية، وتوقف على نتائج الحرب بعد انتهائها ورحلة طلبة جامعة بيروت لمعاينة ظاهرة النزوح وملامسة آثار الهزيمة في الحدود الأردنية ـ الفلسطينية. وفي إطار تعالق الحركتين نسجل الظاهرة التي رأينا في النصوص السابقة، وهي أن الحركة الأولى بسبب كونها تأخذ بعداً تقديمياً للبدايات كيف تكون أكثر تفصيلاً وأقل سرعة من الحركة الثانية التي تقدم فيها نهايات الأشياء المقدمة في الأولى.

ويمكننا إعادة النظر في بناء النص كما ورد عمودياً من خلال ربط كل قسم بلاحقه على النحو التالي، بوضع «أسطورة» الخلق/التكوين التي تؤطر النص بكامله.

ـ الحركة الأولى: الظلام. «اليوم الصفر».

ـ الحركة الثانية: أيام الخلق الستة.

ـ الحركة الثالثة: اليوم السابع حيث يعود الظلام.

من خلال ترتيب هذه الحركات الثلاث يتجلى لنا بناء النص الذي يأخذ بعداً دائرياً مفتوحاً، كالذي رأيناه في «الزيني بركات» بجلاء. نبدأ بالظلام ونعود إلى «الضوء» لتظهر لنا أيام الخلق التي يمارسها العربي. وفي اليوم السابع يتأكد لنا أن العربي لم يخلق إلا المزيد من الظلام. بل إن يومه هذا قد يكون طويلاً جداً ما دام امتداداً لسنوات وقرون طويلة، جاءت قبل «اليوم الصفر». وعلى مستوى الشخصيات نلاحظ أن الحركات هي نفسها. ففي الحركة الأولى تعيش تناقضاتها الصارخة (أساتذة/طلبة ـ فلسطينيون ـ عرب...) وفي الحركة الثانية، تقف عاجزة أمام الهزيمة التي تجتاح كل شيء...

3 ـ انفتاح النص وانغلاقه

في هذا التركيب ـ حول بناء النص على المستوى الداخلي ـ سنحاول أن نستخلص أهم العناصر التي راكمنا في التحليل بهدف الوقوف على «الانفتاح» أو «الانغلاق» في النص، مع ربط ذلك بما سبق أن انطلقنا منه حول ما سميناه «الموقف من الزمن» أو «التجربة الزمنية».

إن بناء النص كما لاحظنا نتاج عملية إبداعية يمارس فيه الكاتب حضوره كذات

مبدعة. إنه وهو يشتغل على مادة الحكي يقدم تجربته الفنية، وموقفه الفني من الزمن. ومن خلال ترهين الحكي وتكسير خطية التسلسل أمكننا معاينة كون الكاتب في هذا المجال يقدم بناء جديداً. وهذا البناء يستلزم دلالة مفتوحة ونصاً جديداً.

كل النصوص التي تناولناها ظهرت زمنياً في فترة واحدة. تصدر الزيني بركات في طبعتها الأولى سنة 1974 وكذلك الوقائع الغريبة. أما الزمن الموحش ففي سنة 1973. وتصدر عودة الطائر وأنت منذ اليوم في 1969.

من 1969 إلى 1974 نجد أنفسنا أمام فترة واحدة، على اعتبار أن تواريخ كتابتها متقاربة جداً. يعلن الغيطاني في نهاية النص (1970 ـ 1971). تحكم أزمنة كتابة هذه النصوص «فترة زمنية واحدة» تتجلى في الحدث التاريخي الكبير الذي مس الوجدان العربي من الخليج إلى المحيط: إنه «هزيمة 1967». كانت هذه الفترة محطة زمنية أساسية ومباشرة في المتن الذين تناولنا باستثناء الزيني بركات. فبها تنتهي كل النصوص المدروسة، بل إن رواية عودة الطائر إلى البحر تركز عليها بالدرجة الأولى. لن نقومَ بإسقاط ما رأيناه بصدد هذه الفترة، ولكننا سنعتبرها فقط مؤشراً زمنياً خارجياً، تبدّى لنا داخل المتن، وعلينا أن نبحث في هذه النقطة عن إنتاج النص وانغلاقه داخلياً من حيث علاقته بالزمن (القصة/الخطاب) وبنائه.

إن «الهزيمة» نقطة نهاية النص، وعلينا معاينة كيف قدمت هذه النهاية: هل مفتوحة أم مغلوقة من خلال تحديد انغلاق الخطاب أو انفتاحه في علاقته بالقصة في النهايات البنيوية (كما يسميها ميشيل أريفي)؟ نجد أنفسنا أمام الحالات التالية:

1 ـ القصة: تنغلق القصة في الزيني بركات على ذاتها بحصول وضع الهزيمة، لكنها تنفتح على ما بعدها بتعيين الزيني من جديد في دولة الاحتلال. والشيء نفسه نلاحظه في الوقائع الغريبة. ففي الالتقاء بيعّاد الثانية تنغلق القصة، وتنفتح من خلال الإعلان الذي يأتي بلسان المروي له على أن سعيد المتشائل ليس أحمق أو مجنوناً وإنه موجود، ويمكننا أن نعثر عليه دائماً، الشيء الذي يوحي بإمكانيته معاودة الظهور ما دام مختفياً، وفي عودة الطائر إلى البحر، سيظل اليوم السابع ممتداً وطويلاً ما لم يمارس العربي الخلق (الحسن).

فصفدي وزملاؤه ما يزالون بالأردن، وسيعودون إلى بيروت مجدداً. وسيستمر الوضع السابق.

أما في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم، فنحن أمام قصص منتهية ومنغلقة، فالنص يأتي لتسجيل نهاية عالم (تموت الشخصيات في الزمن الموحش، ويموت الأب في أنت منذ اليوم)، ولم تبق إلا آثار الهزيمة.

2 ـ الخطاب: إن نهايات القصص في هذه الخطابات تعلن عن نهايات نهاياتها الدلالية بشكل مباشر ومتشابه:

ـ الزيني بركات: «آه أعطبوني وهدموا حصوني» (ص: 238).

ـ الزمن الموحش: «وأخيراً انتهى شيء ما» (ص: 270).

عودة الطائر: «عزمي محاصر في القدس. طه يبكي في المستشفى، خالد يُشيحُ بوجهه عن الشابة، ماهر يبحث، أبو دحام يتمنى لو كان أنقاضاً. رمزي يتفحص السنابل بحثاً عن الحبوب» (ص: 143).

ـ الوقائع الغريبة: مشهد سعيد/ يعاد الثانية في المقطع العاشر.

ـ أنت منذ اليوم: «هزيمة. هذا ما هي». ولم أفهم. ليست هزيمة بل شيء آخر. (ص: 58).

في النهايات الدلالية تنتهي القصة عملياً، لكنها تنغلق بنيوياً في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم، لكن الخطاب يظل مفتوحاً من خلال إشارات عديدة دالة في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم عبر رؤية الزمن: إننا نعيش عصر ظلمات جديداً، وانحطاطاً جديداً. نلمس هذا بالإضافة إلى الروايتين في عودة الطائر، وتعبر عنه الزيني بركات بجلاء، وفي الوقائع الغريبة ينفتح الخطاب من خلال تعليق المروي له.

نستخلص من خلال هذه الإشارات: «انفتاح النص» زمنياً على الزمن. إنه يقف عند «الهزيمة» كفترة زمنية حاسمة، لكنه يرى أنها منفتحة على الماضي ومفتوحة على المستقبل: بل إن هذه النتيجة (النهاية) ليست إلاّ بداية البدايات. إن ما وقع «الآن» لم يسبق أن وقع نظير له: رؤية الرحالة في الزيني بركات، والرحالة في أنت منذ اليوم:

«طاف رجل معظم بلاد العالم ورأى كثيراً من الكوارث إلاّ أنه لم ير شعباً بأكمله يغرق في الحزن مثل شعبي» هكذا قال ص: 56.

مثل هذه الإشارات التشخيصية للحدث (الهزيمة) نلمسها في كل النصوص. ولما كانت هذه الهزيمة نتاجاً وامتداداً زمنياً للماضي القريب والبعيد، فهي بذلك تأخذ بعد مرحلة انتهت. وَيَكْمُنُ انفتاح النص في رصده إياها في الحال (عودة الطائر إلى البحر) وفي الحاضر القريب (الزمن الموحش وأنت منذ اليوم، والوقائع الغريبة) مع ربطها بالحدث المتشابه والقريب 1948. وتتميز الزيني بركات في تسجيلها الهزيمة، بإرجاعها إلى التاريخ. ولما كان التاريخ حلقات دائرية صعداً نحو الأمام، تبرز إنتاجية النص في رؤيته للتاريخ وتعامله معه روائياً. فهو لا يسقط هزيمة مصر أمام العثمانين على هزيمة العرب في 1967، فهذا ما سنناقشه. ولكنه يرى أن الهزيمة الأولى باتت طبيعية للعوامل

التي قدمها في النص. وبالتالي فإن ما حدث ـ الآن ـ امتداد طبيعي وتاريخي لذلك الأمس، ما دامت العوامل نفسها موجودة. بهذا تخرج الزيني بركات عن كونها مطابقة أو إسقاطاً. إنها رؤية جوهرية وموقف عميق من الزمن. كل هذا يظهر لنا من خلال مختلف تجليات الزمن في الخطاب وفي القصة وفي النص. عبر البناء الداخلي للنص الذي حاولنا تحليله هنا أمكننا معاينة أن اللعب الزمني بمختلف أشكاله وصوره، وتكسير خطية الزمن، وترهين الماضي السابق (القصة) في الحاضر (الخطاب)... كلها تبيّن لنا أن الكاتب وهو يبني النص زمنياً يقدم لنا نصاً منفتحاً. وفي هذا الانفتاح يبرز لنا الموقف من الزمن والتجربة الزمنية، سواء على صعيد الوعي أو على صعيد الكتابة. وما تقسيم النص إلى ذلك التقسيم الدائري إلا مثالاً على ذلك، وتنكشف لنا من خلاله «دورية» الزمن: الحاضر امتداد للماضي، بل هو امتداده السلبي وحصيلته التطورية. لذلك تكون هذه الهزيمة طبيعية في هذا المجرى.

إن الزمن العربي ليس «تطورياً»، أو يعرف قطائع بنيوية تحوله من حالة إلى أخرى. إنه حلقة كبرى تستوعب نظيرات لها صغيرات تدور في الفلك. يتجلى لنا هذا الوعي من خلال اتخاذ الزمن تيمة للتفكير في كل الروايات، ومن خلال شخصيات عدة. وإن تجلت بشكل بارز جداً في الزمن الموحش. إن التفكير في الزمن، والتعبير عنه من خلال النص على صعيد الكتابة يبرزان لنا ليس فقط انتقاد زمن الواقع ولكن أيضاً زمن الكتابة السائد: إلغاء التسلسل، التقطع الزمني، اعتماد المشاهد والكتابة الشذرية. إنها كلها عوامل تُساهم في جعل بناء النص الذي قدمنا يأخذ هذه الأشكال. وتكمن خصوصية هذه البناءات النصية في كون الكُتّاب يقدمونها بكثير من الوعي، وهم يقدمونها على هذا النحو. إنه خروج وَاعٍ على الزمن الشائع والمتداول، وانتقاد للزمن الكتابي بشكل غير مباشر. لذلك كانت بعض هذه النصوص صعبة على المتلقي العربي الذي ظل يتعامل مع نصوص تقدم إليه بشكل خال من التوتر، ما دامتْ تخاطب لديه خلفية نصية جاهزة وثابتة، وما دامت أيضاً تعزف على تجربة واقعية مشتركة. نجد على العكس التجربة المقدّمة إلينا في هذا المتن تسعى إلى خلخلة هذه التجربة، وتقديم تجربة مناقضة لها سواء في طريقة رؤيتها للزمن، أو طريقة تعبيرها عنه من خلال النص...

III ـ بناء النص على المستوى الخارجي

1 ـ تقديم:

إن البعد الثاني الذي يمكّننا من الوقوف على بناء النص نعْتبِرُهُ خارجياً. ونقصد بذلك أنه يتم خارج النص من خلال عملية التلقي. إن النص ـ زمنياً ـ لا يحمل دلالته في ذاته، إلاّ في ارتباط مع الموضوع الذي يتلقاه. وكما يقدم الكاتب على إنتاج دلالة النص من خلال بنائه إياه، فكذلك القارئ يفتح هذه الدلالة (1 ت) عن طريق إعادته بناء النص وفق تصوره وخلفيته النصية الخاصة سيان. وإن كان زمن النص محدوداً بزمن الكتابة، فإن زمنه في القراءة ينفتح على زمنية غير محدودة. وبذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، ومن خلالها يكتسب النص ـ إذا توفرت فيه شروط إنتاج حقيقي ـ انفتاحه واستمراره.

تتصارع الخلفيات النصية وفق استراتيجية معينة[*]. فالكاتب وهو ينتج نصه يتصوّر «قارئاً» معيناً، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة. والقارئ كذلك وهو يقرأ نصّاً، يدخل إليه مجهزاً بتصورات قبلية عن «النص» من خلال هذا «التفاعل» البنائي على مستوييه الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة) يتم انفتاح النص أو انغلاقه. وانفتاح النص وانغلاقه ليسا هنا سمة قيمية معينة. فقد ينفتح نص تقليدي على خلفية نصية تقليدية فيحصل التواصل وتتعمق القيم التي يحملها النص ككتابة والتلقي كقراءة. وقد ينغلق نص جديد على خلفية تقليدية فينتج عدم التواصل ويتم التموقف السلبي من هذا النص.

إن العلاقات هنا ليست مسطحة أو مطلقة، لأننا عندما نموقع النص في إطار شرطه القرائي نجد أنفسنا أمام تعدد القراءات وتفسيرها، لذلك لا يمكننا الاطمئنان إلى أطروحات تعميمية على الصعيد القيمي. فما أعتبره كقارئ منفتحاً، يعتبره آخر منغلقاً

(*) U. Eco: Lector in fabula cranet, Paris, 1985. P. 78.

والعكس، ولا علاقة لذلك بالنص في ذاته. لأن أشكال تلقي النص تتحكم فيها عوامل إنتاجه نفسها من لدن الكاتب، ولا يمكننا في رأيي ملامسة هذه العلاقة إلاّ بالانطلاق من قراءات محددة تتمّ على نصوص معينة، لأن ما نلاحظه على نظرية أو جمالية التلقي هو أنها ما تزال تبحث عن نموذج القراءة المثلى أو القارئ النموذج. لن أنطلق هنا من هذا القارئ، ولكنني أنطلق من قارئ متحقق هو الناقد الذي أنجز دراسات عن المتن الذي أبحث فيه هنا، وسأحاول معاينة كيف قام هذا القارئ بـ «بناء» النص بالتركيز على البعد الزمني وكيف أمكن لهذا القارئ أن يسائله ويفهمه.

في هذا النطاق أنطلق من محاولة تقديم صورة كالتي قدم ميشيل أريفي عن انفتاح النص أو انغلاقه من خلال علاقة القصة بالخطاب، وذلك عبر الحديث عن الانفتاح والانغلاق في علاقتهما بالبناء الداخلي والخارجي من وجهة نظرنا على هذا النحو:

1 ـ النص منفتح والقراءة منفتحة.

2 ـ النص منفتح والقراءة منغلقة.

3 ـ النص منغلق والقراءة منغلقة.

4 ـ النص منغلق والقراءة منفتحة.

من خلال هذه الصورة يمكننا تشكيل تصوّر عن أشكال القراءة في علاقتها بالنص على مستوى البناء الخارجي. وهكذا نُوجز هنا ـ لما يتطلب ذلك من تحليل أعمق مما نمارس ـ أن انفتاح النص يكمن فقط ـ من خلال الوجهة التي ندافع عنها ـ في خروجه على المعتاد النصي وسعيه إلى خلخلة البنية النصية الثابتة. ونعتبر النص منغلقاً لكونه يعيد إنتاج القيم النصية السائدة نفسها. إن الأوجه الأربعة التي قدّمناها لصور الانفتاح والانغلاق نبنيها انطلاقاً من قراءاتنا لنصوص شعرية ونثرية ولقراءات نقدية تمت عليها.

بما أن النص الذي نشتغل عليه نعتبره منفتحاً وفق الأسس التي حاولنا الإتيان عليها، سنحاول هنا الوقوف على الصورتين الأولى والثانية من أجل إبراز كيف تمارس عملية بناء النص من لدن ذات القارئ، ما دمنا ننطلق من أن «النص بنية دلالية تنتجها ذات».

2 ـ انفتاح النص/انغلاق القراءة:

إن أهم سمة تنطلق منها القراءة المنغلقة هو تعاملها مع النص كإعادة إنتاج نصوص سابقة. وتبعاً لذلك فهي «تحاصر» النص بحسب موامته للمبدأ النموذج الذي ترتهن إليه روافد هذه القراءة. لنقدم شواهد دالة على هذه القراءة، دون أن نتدخل فيها، ولنتركها تكلمنا بلسانها، وبعد ذلك نعلق عليها:

1. أحمد محمود عطية[1]: (عن الزيني بركات).

«... غير أن الروائي يستطرد في سرده لقوة البصاصين وسيطرتهم على الناس والنظام، حتى امتدت إلى الحاكم نفسه (...) استطراداً مباشراً يعرقل سياق السرد الروائي، ويضعف من تطور الأحداث ويأتي كحشو غير موظف، وزائد عن مقتضى البناء الروائي، فرضه الإسقاط السياسي والموقف الفكري المسبق للروائي في إدانة النظم القائمة على البصاصين... ويصل الروائي إلى الزمن الفني الحاضر، ويتقدم قليلاً حتى نرى الزيني يعاود الظهور ولكن في ظل زكريا (...) وهو تطور مفاجئ غير مبرر. بل إنه مغاير للتطور الطبيعي لعوامل الصراع التي عمل الروائي على تنميتها، على امتداد فصول الرواية بين الزيني وزكريا. وكان ذلك نتيجة لحرص الروائي على إسقاط الماضي على الحاضر، والمطابقة بين الزمن الفني التاريخي والزمن الواقعي، لأن الأحداث والشخصيات في رواية الزيني يحركها فكر المؤلف المسبق، مما أضعف البناء وحدّ من حيويته وانطلاقه، وأصابه بنهاية غير مبررة» (ص: 145 ـ 144).

2 ـ شكري عزيز ماضي[2]: (عن الزمن الموحش).

«إن الفردية عكست نفسها على البناء الروائي فأدت إلى خلخلته، فليست في الرواية أحداث هامة. هي مشاهد ومقتطفات من حياة الشخصيات، وهذا يبيّن الهوة القائمة بينهم وبين المجتمع وربما كانت اللغة الشعرية المكثفة، وانعدام الحدث الروائي يهدفان إلى الابتعاد الكامل عن العالم والغرق في أبراج الحلم الذاتي... فالقارئ يحس بافتقاد الرواية إلى «التطور العضوي» من الداخل، كما أنه لا يجد ما يغريه بمتابعة القراءة إلا إذا كان مهتماً فعلاً بالموضوع السياسي، وهو اهتمام يأتي من خارج الرواية.. لهذه الأسباب، كانت «الزمن الموحش» رواية صعبة متعبة تصدم القارئ العادي» ص: 109.

3 ـ شكري عزيز ماضي[3]: (عن عودة الطائر إلى البحر):

«يستغل بركات في روايته هذه تقنيات فنية متعددة، ولكنه يركز بشكل كبير على استعماله القطع المكاني المستعار من السينما (....) وبركات لا يستعملها للتعبير عن توقف الأحداث فحسب بل للتعبير عن أغراض فكرية وأخلاقية معينة (...) يستغل ذريعة سطحية عادة (معنى ـ كلمة...) لينتقل إلى مشهد آخر، وأحياناً لا تتوافر لديه هذه الذريعة فينتقل بدونها، الأمر الذي يخدش الزاوية القصصية.

إن الكاتب، يقول شكري، ينتقد كل شيء دون مواربة ولا دوران. لكن انتقاداته أشبه (بالصراخ والنحيب). فالقارئ العربي لا يهمه تصنيف الغرب، فهذا أمر تردده

الإذاعات العربية بشكل متواصل أو إدانة إسرائيل (. . .) وإنما الذي يهمنا أساساً ونبحث عنه هو منظور الرؤية ورسم العلاقات من الداخل، لكن كاتبنا عاجز عن الاندماج في الواقع: الخلاص الفردي» ص: 59 ـ 60.

لا نريد الاستمرار في عرض الشواهد الدالة على انغلاق القراءة أمام انفتاح النص، وسنثبت في آخر الفصل بعض المراجع التي اعتمدناها في هذا الجانب وتحكمت في تحديد تصورنا نحو خصوصيات هذه القراءة المنغلقة. وأهم ما يمكن استخلاصه في هذا الإطار بخصوص الشواهد المثبتة هو أنها تحاكم نصوصاً منفتحة بخلفية منغلقة، الشيء الذي جعلها تنظر إلى هذه النصوص نظرة منغلقة.

في المثال الأول، يتجلى لنا بوضوح كيف أن محمود عطية يرى في الزيني بركات إسقاطاً فكرياً وسياسياً وضعفاً بنائياً. ويؤكد على ذلك انطلاقاً من أن الروائي «يستطرد» في سرد قوة البصاصين، استطراداً يعرقل سياق السرد. إن سياق السرد ثابت في الخلفية النصية إذ على الأحداث أن تنمو نمواً طبيعياً (وهو يركز هذا «الطبيعي»)، وإلاّ سنكون أمام الحشو.

إن تكسير وتيرة السرد الطبيعية يؤدي إلى:

1) الاستطراد 2) الحشو 3) التطور المفاجئ.

وهذه الاستعمالات جميعاً لا تقف على تمفصلات البناء الداخلية (النحوية) و (الدلالية) لا عمودياً ولا أفقياً كما تتجلى في النص نفسه. إنها جميعاً نتائج خلفية ثابتة ومنغلقة تقيس الشاهد النصي على الغائب النموذجي المتبنين. وبخصوص هذه النقطة رأينا في التحليل (زمن الخطاب) كيف يتم الانتقال من «التعيين» إلى «اللقاء». لم يكن استطراداً أو حشواً لأن نمو النص عمودياً يبين لنا كون التحولات تسير بشكل تدريجي وبطيء: فالصراع بين الزيني بركات وزكريا جلي في التعيين بشكل مباشر وما تعددت الصيغ والرؤيات إلاّ للتدليل على ذلك. لكن «اللقاء» لم يقدم لنا إلاّ من منظور جزئي، سعيد الجهيني، فهو وحده انتبه إلى ما سميناه الوظيفة المزدوجة (الفوانيس/ زكريا نائباً)، لذلك كل الأصوات السردية في الخطاب تم توجيهها نحو الحدث الأول، لكن صوت الجهيني ومنظوره وجها إلى زكريا. وهنا تكمن المفارقة بين باقي المنظورات ومنظور الجهيني. لذلك حين يعاود الظهور «ولكن في ظل زكريا» لا نعتبره مفاجئاً إلاّ على مستوى السطح، سطح القراءة المنغلقة التي لا تقرأ النص من داخله عمودياً، ولكن خارجياً. وما تركيزه على قوة البصاصين في هذه المرحلة من بناء النص إلاّ خير دليل على ذلك: تمركز عملهم على الجهيني لأنه وحده الذي يعي التحول، وليس في ذلك

أي إسقاط شخصية الجهيني محورية وذات وعي خاص بتحولات عالم القصة لذلك عندما كنا بصدد البحث عن بناء النص رأيناه على مستويات:

ـ التقسيم إلى سرادقات.

ـ علاقة البناء بالأحداث والشخصيات.

علاوة على ما قد رأيناه بصدد علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، إننا لم نكن ننطلق من صورة جاهزة على البناء كيف ينبغي أن ينجز ولكن كيف يتحقق ومن خلال مستويات عدة. وهذا ما سيتيح لنا بشكل أعمق فرصة الوقوف على خصوصية هذا البناء كإنتاج ودلالة.

في المثالين الثاني والثالث، نعاين الصورة نفسها، فشكري ينطلق من هيمنة النزعة الفردية والخلاص الفردي عند كل من حيدر وحليم بركات. وهذا البعد هو الذي أدى إلى «خلخلة البناء» في الزمن الموحش و «انخداش الزاوية القصصية» في عودة الطائر. في الرواية الأولى ينعدم الحدث الروائي، وفي الثانية يكون اللجوء إلى تقنية القطع السينمائي، وفي الروايتين معاً يفتقد «التطور العضوي» من التداخل «الزمن الموحش»، ويكون الانتقال من مشهد إلى آخر باستغلال ذرائع سطحية وخارجية (عودة الطائر) وينجم عن ذلك صعوبة الرواية الأولى المتعبة للقارئ العادي، وعدم اهتمام القارئ بما تقدمه الرواية الثانية من تعتيم وانتقاد.

إنها الصورة التقليدية للقراءة المنغلقة التي تكشف عن ذاتها وخلفيتها. فهناك صورة جاهزة عن بناء النص وعن تطوره العضوي المسبق على مستوى الشكل وهناك صورة عن الأفكار التي ينبغي للكاتب أن يعبّر عنها: الانحياز إلى الجماهير لا التركيز على النزعة الفردية (كذا) والبحث عن الخلاص الفردي. إن القراءة المنغلقة (يمينية الاتجاه أو يساريته) تحيل النص إلى «مرآة» عليها أن ترى فيها ذاتها. وعلى هذه المرآة أن تكون صافية ومجلوة وتقدم الصورة ـ النموذج على غير ما هي عليه «واقعياً». لكن هذه القراءة عندما تجد في النص المرآة المكسرة والمتشظية داخل إطار يختلف عن الإطارات المعروفة (مستطيلة/ مربعة/ دائرية)، وغير المجلوة فإنها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرآة. ولو فعلت لبدت صورتها أكثر تشظياً وانكساراً وعتامة. وبما أنها لا تستطيع إلى ذلك سبيلاً لارتدادها إلى البسيط والمرتخي والشفاف فإنها تنغلق على تلك المرآة، وتنغلق المرآة عليها فيحصل التباعد والاختلاف لاختلاف الطبائع (التصورات والخلفيات....) والمشارب (أبعاد التصور والخلفية) وعلى مستويات تذهب من الحمالي (النفسي إلى الاجتماعي) السوسيونصي وحتى الواقعي.

3 ـ انفتاح النص/انفتاح القراءة:

تظل مسألة القراءة نسبية، لأنّ الانفتاح من طبيعته أنه كذلك عكس الانغلاق فهو مطلق. نعتبر هنا بعض القراءات منفتحة لأنها تختلف في قراءتها للمتن المتناول هنا عن القراءة المنغلقة حتى وإن كنا نختلف معها في قراءة هذه النصوص أو بنائها. لكننا نراها منفتحة للمعيار السالف الذكر، وإن كان من الضروريّ ـ نظرياً ـ تحديدُ انفتاح النص من خلال القراءة بضبط معايير محدودة وملموسة، وليس بإمكاننا إنجاز ذلك الآن.

1 ـ سامية محرز[4]: (عن الوقائع الغريبة) «. . . وتتسم هذه الرواية بنوع من الهلوسة العام يحاكي الواقع النفسي والسياسي الذي يعصر البطل سعيد والكاتب حبيبي في آن، لذا نجد أن النص حافل بتكنيك الارتداد إلى الماضي والانحرافات عن سير النمط القصصي الرتيب. وهذا كله يضفي على النص طابعاً من التفكك (. . .) في الوقائع نرى أن التقسيم الثلاثي (بداية الرحلة/ الرحلة/ العودة) يغلب عليه طابع الهلوسة والتفكك، بحيث أنه يصبح على القارئ إعادة ترتيب الأمور ليخلق لنفسه رحلة لها البداية ونهاية».

«إن الرواية لا تنتهي على الرغم من التقسيم الثلاثي الذي ينتهي بانتهاء الرحلة، إنها حركة دائرية، والوقائع تحقق الحركة الدائرية لكن على مستوى آخر. فالنص يبدأ برسائل كتبت بعد اختفاء سعيد وينتهي بأننا لا نعرف حتى إذا كان هناك من كان اسمه سعيد أبو النحس، ولا يبقى لدينا إلاّ إعادة قراءة الرسائل ربما نجد حلاً» (ص: 113 ـ 114).

2 ـ رضوى عاشور[5]: (عن الزيني بركات). «إن رواية الزيني بركات التي تصوّر حقبة في تاريخ مصر تعقد الصلة بين الماضي والحاضر من خلال عدد من نقاط التماس يتشابه فيها ما كان بما هو كائن، ولا يعني هذا أن رواية الغيطاني مجرد رواية رمزية عن الحاضر، تتحول الأحداث والشخصيات فيها إلى أقنعة تاريخية لأحداث وشخصيات معاصرة. فهزيمة 1517 ليست هزيمة 1967، وليس المجتمع المملوكي في مطلع القرن السادس عشر مرآة للمجتمع المصري في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أن الزيني بركات وزكريا بن راضي من ناحية وسعيد الجهيني والشيخ أبو السعود من ناحية ثانية يتجاوزون كونهم مجرد إسقاطات على الواقع المعاش، فلهم كيانهم المستقل وحركتهم الموضوعية ومع ذلك فلهذه الشخصيات التي تمثل قوى الاستبداد وقوى الوعي المضاد نظائر في المجتمع المعاصر» (ص: 134).

3 ـ خالدة سعيد[6]: (عن عودة الطائر إلى البحر): بعد وقوفها على المشاهد الزوايائية للنص وبعده الدائري تقول «هكذا يضطر الكاتب أن يقدم حشداً من قصاصات الوقائع وجزئياته (. .) ونكاد في البداية لا ندرك الترابط وعلاقات التشابه والتضاد، ندركها جميعاً بعد أن تكمل قراءة الرواية (. . .) كما يحصل بالنسبة للّوحات

الانطباعية (. . .) هكذا لا تتضح لنا في البداية البنى الصامدة التي تقاوم التفكك والبنى التي تنهار أمام نار الحرب (. . . .) نرى هذا كله في النهاية ثم إن البناء الرؤياوي للرواية سمح للكاتب أنْ يتحرك بحرية بين الماضي والحاضر، أن يقرأ الماضي في ضوء الحاضر والحاضر في ضوء الماضي. . .» (ص: 262 ـ 263).

4 ـ محمد برادة[7]: (عن الزمن الموحش). «في محاولة الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن الموحش، يبدو السارد المتكلم، ودمشق الفضاء، شخصيتين مؤشرتين على كون يمتد بلا حدود ومنتصب بلا أعمدة، والخطاب ظل يتسربل بغلائل شعرية تنمو صوب التعبير عن (الجوهرية) بلا وسائط أو بنيان يحد انطلاق العشق والبوح والحقد والتمرد الصادرة عن السارد المتكلم (. . .) إن الشخصيات التي تعمر الزمن الموحش سرعان ما تتخامد وراء الكلمات الجوهرية ليسود سياق شعري يسم الرواية لبناء معماري واضح: الحوار الداخلي لشخصية تريد أن تكون شاهدة على سقوط جيلها (. . .) تبشر بالآتي وتستحيل ذاكرة (للمستقبل)». ويقول بعد ذلك: «إنه بنية سائبة لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية تصبح ملزمة في تحديد العلائق والصراعات. . . لأنها تريد أن تكون رواية شعرية، ورواية كلية تطرح القضايا والهموم والتجارب. . . .» (ص: 48 ـ 49).

نلاحظ بجلاء من خلال هذه الشواهد أننا فعلاً أمام قراءات منفتحة تسعى إلى بناء النص من جديد عبر الكشف عن بعض آليات بنائه، وهي ترتكز على جوانب بنيوية وداخلية في النص ويبقى هامش قراءتها التأويلية منفتحاً جداً بالقياس إلى ما رأيناه في القراءة المنغلقة. يبرز لنا هذا مثلاً في كون سامية محرز تقف عند التكثيك الزمني الموظف وتكشف من خلاله عن بنية التفكك. لا تحمل التفكك بعداً قيمياً ولكنها تراه عنصراً بنيوياً يجعل النص مفتوحاً على القراءة التي عليها أن تعيد ترتيب الأمور «خلق» رحلة لها بداية ونهاية. إنُّها تنطلق كما نشاهد من التصور الذي طرحناه في البداية لكنها تمارس عملية (الخلق) (البناء كما سميناها) وتلح على التقسيم الثلاثي (بداية الرحلة ـ العودة ما). لقد أجرينا التقسيم نفسه ولكننا لَمْ نعتبره يضم بداية رحلة ورحلة وعودة. إن إعادة «الخلق» بهذه الصورة هي التي جعلتها تقف على العنصر الذاتري ولا تتجاوزه. لذلك تظهر لنا محدودية قراءتها وهي تقر بذلك من خلال دعوتها إلى إعادة القراءة: «فالنص يبدأ. . ويتنهي بأننا لا نعرف حتى إذا كان هناك من كان اسمه سعيد، ولا يبقى لدينا إلاّ إعادة قراءة الرسائل كيما نجد حلاً».

إنها فعلاً قراءة منفتحة لا تستسلم إلى جاهز الوعي، وتعمل على إسقاطه على النص، ونظيرتها تبدو لنا قراءة رضوى عاشور للزيني بركات، تبدأ بمناقشة القراءة

المنغلقة بشكل ضمني: نفي البعد الإسقاطي الذي رأيناه عند عطية. لكنها وهي تنظر في الزمن النصي ترى أن هنالك تشابهاً بين الزمن المسجل في الرواية والزمن الواقعي: تشابه ما كان بما هو كائن، هذا الربط بين الزمنين عن طريق التشابه أو التناظر نجده أيضاً لدى فيصل درّاج وهو يتحدث عن «المشترك» بين الزمن التاريخي والواقعي. «إن رواية «الغيطاني» تكتب عما هو مشترك بين الأزمنة بلغة تنتمي إلى الماضي وقائمة بين علاقات روائية. . .»[8] وليس هذا المشترك غير القمع.

إن التصورين المتناقضين: الإسقاط والتشابه يقدمان قراءتين مختلفتين للزمن في الزيني بركات، وفي بنائنا لنص الزيني بركات لم نقف عند الإسقاط أو التناظر بين الأزمنة، ولكننا توصلنا من خلال قراءة عميقة لهذا البعد في مختلف مستوياته إلى انفتاح الزمن الدائري الذي يقدم لنا موقفاً جزرياً من الزمن. فهزيمة 1967 التي يحيل النص إليها ضمنياً (ويعبّر عنها الغيطاني مباشرة في تصريحاته وشهاداته) «أفظع» من سائر الهزائم، فالزمن في الزيني بركات وهذا ما برهنا عليه من خلال التحليل يقدم لنا زمناً حلزونياً يدور على نفسه (توالي القمع ـ توالي الهزائم. . . .). وهو في دورانه عليها لا يكرر ماضيه السلبي فقط بل يضاعفه أيضاً. وهذا هو الموقف من الزمن الذي أمسكنا به. وهذه هي التجربة الزمنية التي تلتقي فيها النصوص التي ندرس: فعلى الرغم من تداخل الحاضر والماضي وترهين الماضي في الحاضر يظل الحاضر على مستوى الحدث التاريخي 1967 امتداداً للماضي المتعفن، ولكنه أكثر منه تعفناً.

ومثل الخصائص التي أشرنا إليها عند محرز وعاشور ودرّاج نجد خالدة سعيد تمسك بخصوصية عودة الطائر على الصعيد الزمني من خلال ما سمته البناء الرؤياوي الذي تفسر بواسطته تداخل الماضي والحاضر والتقطيع الزمني أو ما تسميه «الكولاج»، وتنتهي إلى اعتبار الرواية قراءة للماضي في ضوء الحاضر والحاضر في ضوء الماضي.

لا نريد استعادة الخلاصة المسجلة أعلاه ونريد التذكير فقط باليوم «السابع» الذي يحتل اكتمال الدائرة كما لاحظته فعلاً خالدة. إن هذا اليوم أكثر ظلاماً من اليوم الصفر، وأكثر امتداداً وطولاً كالشتاء والسواد اللذين سيغرق فيهما مجتمع الزيني بركات، بل وأكثر انحطاطاً من الزمن الذي مضى في عودة الطائر نفسها وأنت منذ اليوم، وبهذا لا تغلق الدائرة الممتدة ولكنها تنفتح.

يلمح محمد برادة من خلال كشفه عن البنية السائبة للزمن المتوحش على اعتبارها تأبى الارتكاز على عناصر تكوينية مجسدة لعام النص. وهو محق في هذا الإلحاح لأن النص يتقدم إلينا فعلاً ككون ممتد بلا حدود ومنتصب بلا أعمدة. إنه خرق للبناءات البسيطة والتقليدية وهذا ما يفسر فعلاً صعوبة الرواية وصعوبة حتى إعادة بنائها ما لم نقم بقراءة

جزئية ودقيقة. وبوقوفه على العنصر اللغوي والشعري خاصة الذي يقوم على أساس الحوار الداخلي للشخصية، يقدم لنا إمكانية لبناء النص داخلياً، ويساعدنا على ذلك من خلال إشارة موحية، ولكنها لا تمكّننا من إقامة هذا البناء إلاّ باعتماد أدوات دقيقة، وقراءة جزئية، كالتي سرنا عليها في قراءة الزيني بركات.

نخلص، حتماً تقدماً، أن البناء يتقدم إلينا على المستوى الخارجي من خلال القراءة من خلال قراءتين: الأولى تقتل النص وتحجم إنتاجيته البنائية الكامنة في داخله، بارتهانها إلى بناءات تقليدية ومعاد إنتاجها وهي في سعيها لإسقاط «صورة البناء ـ النموذج» يمتنع عليها النص وبناؤه وإنتاجه. لذلك فهي دلالياً لا يمكن إلاّ أن تكون اختزالية وتأويلية وإسقاطية لإيديولوجيا الكاتب على النص، سواء اتخذت هذه الإيديولوجيا بعداً سياسياً أو جمالياً.

أما القراءة الثانية المنفتحة فهي تسعى إلى إنتاج بناء النص انطلاقاً من محاولة الكشف عنه داخلياً. ومن خلالها تنتج بناء للنص ودلالة تتماشى مع المنطلق، وهي في ممارستها تملك الإيمان بتعدد القراءات وضرورتها أيضاً.

ومن خلال هاتين القراءتين معاً نلمس بجلاء البعد المركزي الذي ننطلق منه: انفتاح النص، إنه يتأبى على القراءة السهلة والمطلقة والنهائية. تأتى له هذا من خلال كونه يتقدم إلينا كبناء جديد وكنص جديد كما يتجسد ذلك على مستواه الداخلي (نقصد هنا النحوي). فالقراءتان معاً تنطلقان من خصوصية النص الذي ندرس. تركز على ما تختزله في «اللعب الزمني» الذي يبرز لنا في:

- لعبة التقطيع/ المشاهد/ تداخل الأزمنة (تكسير الخطية).

- ترهين مادة الحكي، وتقدمها كمحاضر يتجلى أمامنا وهو معيش ومتخيل ومتذكر. وبلغة شعرية (كالتي ركّز عليها محمد برادة) أو فنية موحية ومشحونة بذاتية الكاتب.

لكن هذا اللعب الزمني رأت فيه القراءة المنفتحة تجديداً وعلينا ضرورة إعادة ترتيبه وخلقه، ولم ترَ فيه القراءة المنغلقة غير كونه غير طبيعي ومفاجئ ويخدش الزاوية القصصية وإنتاجاً صعباً ومتعباً وصادماً للقارئ. فهما خلفيتان نصيتان مختلفتان تحمل كل واحدة منهما قيمة نصية مختلفة تتصارعان ضمناً أو مباشرة أمام بناء نصي جديد منفتح.

ويتحقق هذا الأثر يبرز لنا فعلاً أن «النص» بنية دلالة تنتجها ذات، وأن النص الذي ندرس من خلال المتن يقدم فعلاً بناءً جديداً وإنتاجاً جديداً ودلالة جديدة. فما هي الدلالة الجديدة التي يمكن استخلاصها بربطنا ما رأيناه في زمن الخطاب في الفصل الأول، وما رأيناه الآن من خلال المستويين الداخلي والخارجي؟

IV ـ تركيب

يتجلى انفتاح النص الروائي زمنياً من خلال البناء عبر اشتغال الكاتب على مادته الحكائية والكتابية (الخطاب) بشكل مختلف عمّا اعتدنا عليه. فهو يخلخل الصورة المكونة لدينا عن البناء النصي الذي يحمل الدلالة التعيّنية للمعنى. يتم ذلك من خلال تكسيره لخطية الحكي، وممارسته اللعب الزمني الذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السردية والمشاهد والتقطيع الزمني. وعبر هذه التحويلات يجعلنا ننتقل من ماضي القصة إلى حاضر الخطاب، الشيء الذي يربك محاولتنا إعادة بناء النص بالصورة التي تمكّننا من إنتاج المعنى، هذه هي الصورة العامة التي تشترك فيها النصوص التي بين أيدينا وإن كانت تتفاوت في تقديمها.

مع (الزمن الموحش وأنت منذ اليوم) نجد أنفسنا أمام «قصة الحياة» التي يتداخل فيها المعيش بالمتخيل بالمتذكر بالمحلوم به، بالإضافة إلى التأملات حول الزمن التي تتخلل المقاطع السردية في أنت منذ اليوم، وتتصدّر كل الفصول وأجزاء النص في (الزمن الموحش).

وفي الزيني بركات والوقائع الغريبة نجد أنفسنا أمام مادة تاريخية وقصة حياة المتشائل، حيث تبنى الشخصية تصاعدياً، فنجد أنفسنا «نتعاطف» مع الزيني بركات إلى فترة «اللقاء» حيث تبدأ الصورة تتغيّر، والشيء نفسه يحصل لنا مع المتشائل على الرغم من السمات الشخصية التي يتميّز بها. وفي الزيني بركات نجد أنفسنا أيضاً أمام تأملات حول الزمن تأتي بصفة خاصة مع زكريا بن راضي. وفي المتشائل عندما تنتهي القصة نجد أنفسنا نتساءل عن أي زمن كنا نقرأ الآن؟ فالمروي له في النهاية يهدم كل ما بناه الراوي.

وفي عودة الطائر، نجد قصة حياة صفدي وزملائه إبان الحرب، وكما نفتح النص نغلقه ونحن نتساءل ماذا بعد الهزيمة؟. فاليوم السابع لم يخلق فيه العربي إلاّ المزيد من الظلام والمزيد من عصور الانحطاط...

تظل هزيمة 1967 كحدث تاريخي معاصر محطة مركزية في تاريخ العرب الحديث. وعندما تصبح محطة يرتطم بها زمن القصة ويقف عندها، وكثيرة هي النصوص الروائية التي تدور حول الحرب والهزيمة، فإننا نتساءل: كيف تعامل الكاتب العربي روائياً مع هذا الحدث على صعيد الزمن؟ وبأي هدف؟.

كل النصوص التي حللنا تعيد من خلال الزمن بناء موقف كتجل كتابي وكتصور. ومن خلال هذا الموقف تبرز لنا ما سميناها في بداية هذا الفصل «التجربة الزمنية». تظهر أمامنا التجربة الزمنية دلالياً من خلال:

1 ـ **الكتابة**: التموقف من زمن الكتابة السابق الذي يتبنى على أساس أن هناك منطقاً خارجياً وذهنياً مشتركاً ينبغي أن يقوم بناء النص مطابقاً له. إن المنطق الذي يرى «التسلسل» بناء لعالم النص بصورة مشاكلة لبناء العالم الخارجي. ويتكسير تسلسل البناء خروج على الإيهام بمنطقية الحدث التاريخي، على اعتبار أنه يفترض الانتقال من وضع إلى وضع مختلف ومن حالة إلى حالة مغايرة. فالواقع الزمني الذي يقدمه النص المُتحلل، هو أن هناك تداخلاً بين ما طرأ ومتى يطرأ. يظهر هذا التداخل في الرواية الشذرية، وبالأخص مع الزمن الموحش وأنت منذ اليوم. في النص القائم على التشذير إيحاء واضح على عدم التطور، ولا سيّما عندما نرى الزمن الماضي ترهنه الذاكرة أمام حاضر يستدعيه ويُناظره. كما يظهر لنا في الشكل الدائري المفتوح: فانتظار يعاد الثالثة، وعودة الزيني بركات للمحسبة في دولة الاحتلال، والرجوع إلى فترة الهزيمة (اليوم السابع) إبراز لدورية الزمن المنفتحة. إن هذا الموقف الكتابي زمنياً يبرز بجلاء في كون البناء على المستوى الخارجي من لدن فعل القراءة كان مختلفاً باختلاف الخلفية النصية المنطلقة فيه، وكيف كانت الخلفية النصية المنفتحة أكثر إدراكاً لتميّز الموقف الكتابي وصموته وجدته جميعاً.

2 ـ **التصوّر**: هذا الموقف الكتابي من الزمن يبرز لنا أيضاً على صعيد التصوّر، أي الموقف من الزمن. لا يمكننا في هذا الإطار الوقوف عند إدانة الزمن: العربي الحديث الذي يتفجر مع الهزيمة، فليس هذا إلاّ المظهر السطحي جداً. نسجله كنقد لممارسة زمنية ووعي زمني سلبيين وسائدين، لكن الأهم بخصوص هذه النقطة يكمن في تجربة الزمن كوعي عند الكاتب كما يبرز من خلال النص.

فليست المسألة مسألة تطابق زمن الزيني بركات وزمن عبد الناصر أو إسقاط الماضي على الحاضر أو العكس. فلو كانت المسألة تقف عند هذا الحد لما اختلف الوعي بالزمن هنا عن الوعي التقليدي للزمن ـ كتابة ووعياً ـ إلاّ خارجياً لأن هذا يدفعنا إلى القول

بمماثلة التجربة الكتابية للزمن بالتجربة الذهنية. وهذا غير صحيح في رأيي انطلاقاً من قراءة عميقة في الزمن للنص.

يبرز الوعي بالزمن كتجربة وكموقف في الزيني بركات، كما في النصوص الأخرى في الذهاب إلى هذا الحاضر نتاج ذلك الماضي وإعادة إنتاج له بشكل أسوأ. ما وقع في هزيمة 1967 امتداد لهزيمة 1948، وامتداد لهزيمة 922هـ. وليست الهزيمة الآن إسقاطاً أو مشابهة لهزيمة الأمس. لذلك كانت هزيمة 1967 محطة مركزية تحلل دوافعها ووقائعها حالياً بهدف إبراز دورية الهزائم وعواملها الثابتة بنيوياً (القمع/التخلف الحضاري والاجتماعي...). ولما كانت هذه العوامل ثابتة ومتجذرة فإنها مع التطور الزماني تتبيّن بشكل أكثر عمقاً وتكون نتائجها أكثر فظاعة: عربي وشبلي وصفدي يسجلون بصورة واحدة أن هذه الهزيمة أكثر من كل هزيمة وهي أحط عصور الانحطاط....

إن انفتاح الزمن يتقدم إلينا من خلال وعي جديد للزمن سواء على صعيد الكتابة أو التجربة أو الوعي. وانفتاح زمن النص الداخلي على القراءات المنفتحة «الممكنة» خير مؤشر على كون بناء النص المحلل يأتي بصورة جديدة تحمل كتابة جديدة ووعياً ودلالة جديدة للزمن عكس ما نرى في المتن الروائي التقليدي.

هوامش ومراجع البناء على المستوى الخارجي

اعتمدنا في قراءتنا لهذا المستوى على عدة قراءات، أشرنا إلى بعضها، ولكن بعضها الآخر كان متحكم في الخلاصات التي توصلنا إليها.

(1) أحمد محمود عطية: محاولات تأصيل الرواية العربية ـ إبداع. ع. 1. س. 3. 1895. ص: 136. (الزيني بركات ـ الوقائع الغريبة).

(2 ـ 3)شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978 ـ ص: 48، 103، 105، 179.

(4) سامية محرز: المفارقة عند جويس وحبيبي ـ عيون المقالات ـ ع. 2، 1986. ص: 103 ـ (الوقائع الغريبة).

(5) رضوى عاشور: الروائي والتاريخ (الزيني بركات) ـ الطريق ـ ع. 3.4. 1981، ص: 131.

(6) خالدة سعيد: حركة الإبداع ـ دار العودة، بيروت، 1979، ص: 261 ـ (عودة الطائر إلى البحر).

(7) محمد برادة: الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، مجلة الآداب. ع. 2 ـ 3. ص: 45.

(8) فيصل دراج: الإنتاج الروائي والطليعة الأدبية ـ الكرمل. ع. 1. شتاء 1981. ص: 134 ـ 137 (الزيني بركات ـ الوقائع الغريبة).

ـ سامية أحمد: عندما يكتب الروائي التاريخ (الزيني بركات). فصول م2 ،2، ع2، 1982، ص: 67.

ـ محمد بدوي: مغامرة الشكل عند روائيي الستينات (الزيني بركات) المرجع السابق، ص: 125.

ـ عبد الرزاق عيد: حيدر حيدر وسيزيفية البحث عن الفرد المطلق: دراسات عربية، ع. 12. س. 133، 1977 ـ (الزمن الموحش)، ص: 92.

ـ إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق. مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية. 1974، ص: 64 ـ 75.

ـ محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع ـ دار الحداثة، 1981، ص: 64 ـ (عودة الطائر إلى البحر).

ـ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي: ـ فصول: م.م. ص: 143. (الزيني بركات).

ـ أحمد عطية أبو مصر: الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ـ 1975) ـ منشورات وزارة الإعلام ـ العراق، 1980، ص: 285 ـ (الوقائع الغريبة).

الفصل الثاني

التفاعل النصي

1 ـ تقديم.

2 ـ البنيات النصية.

3 ـ النص والمتفاعلات النصية.

4 ـ أنواع التفاعل النصي.

5 ـ أشكال التفاعل ومستوياه.

6 ـ تركيب.

I ـ تقديم

1.1. في البناء النصي، نظرنا إلى النص ككلية، أو بنية دلالية، ساهمت كل وحداته وعناصره ومكوناته في بنائه وتبنينه. من خلال عملية التلقي تتم إعادة بنائه وفق هذا الكل. ومعنى ذلك أن كل «بنيات» النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء، وإقامته، بهذا الشكل أو ذاك، باختلاف الخلفيات النصية المنطلق منها، وفي إطار «القيم النصية» التي تنتج فيها دلالات النص.

لكننا هنا، سنحاول تفكيك هذا البناء الذي أقمناه في الفصل السابق. غير أننا لن نمارس العملية بالطريقة نفسها التي كنا نمارس في تحليل الخطاب على صعيد كل مكون من مكوناته، وليس أيضاً للهدف نفسه. وبما أننا نضع «التفاعل النصي» في «النص» مقابل «صيغ الخطاب» في تحليلنا للخطاب الروائي بهدف الإمساك بطرائق تقديم القصة وفق اشتغال الصيغ الكبرى والصغرى، فإننا في «التفاعل النصي» نسعى إلى تفكيك النص الذي حاولنا بناءه في الفصل السابق، بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية، لتصبح جزءاً أساسياً من بنيته وبنائه.

2.1. إن الصيغ في الخطاب هي التفاعلات النصية في النص، ويمكننا إبراز طبيعة العلاقة بينها على النحو التالي:

1 ـ في «صيغ الخطاب» حاولنا التمييز بين «السرد» و «العرض» كصيغتين تقدم من خلالهما قصة الخطاب. وفسرنا لماذا لجأنا إلى هذا التقسيم متجاوزين التقسيم السائد بين «خطاب الراوي» و «خطاب الشخصيات». وتبعاً لاشتغال الصيغ وجدنا أنفسنا ننتقل من سرد إلى عرض وما يتفرّع عن كل واحد منهما من صيغ صغرى. إن الصيغ، بمعنى آخر، بنيات خطابية يتميّز بعضها عن بعض من حيث طبيعتها وعلاقاتها ببعضها.

2 ـ في «التفاعل النصي»، لن نتحدث عن «صيغ» مجردة، أي كبنية لا يتميّز بعضها عن بعض إلاّ بحسب طبيعتها الخطابية بنيوياً (مسرود ـ معروض ـ منقول. . .)، ولكننا سنتحدث عن «بنيات» نصية، لا تتميّز عن بعضها بطبيعتها الصيغية البنيوية، ولكن

بطبيعتها الدلالية والنوعية (من النوع الأدبي).

ولإعطاء مثال على ذلك، نقول: في حديثنا عن صيغة ما، قلنا إنها «معروضة»، أي أننا نظرنا إليها فقط في مقابلتها بالصيغة المسرودة أو المنقولة. لكننا هنا، سنقول إنها «بنية نصية»، ونقول إنها شعرية (النوع)، ودلالياً تأتي لمعارضة أو تأييد بنية نصية سابقة عليها، أو لاحقة بها. وبتحديدنا لنوع العلاقة القائمة بين البنيات النصية في تجاورها سنعطيها اسماً محدداً. ولقد سبق لي تسجيل أن ميك بال، مثلاً، وهي تناقش جيرار جنيت كيف أنها تعتبر «المعروض» ميتاحكي. وإن الميتاحكي، في رأيي، وانسجاماً مع التصور الذي أسير عليه في البحث بنية نصية متميّزة، تجاور بنية نصية أخرى، وتتفاعل معها نصياً بهذا الشكل أو ذاك، من الأشكال التي سأحدد.

إننا بمعنى آخر، وفي إطار توضيح العلاقة بين الصّيغ والتفاعلات النصية، سنميّز، بين البنيات النصية، وهي البنيات الخطابية نفسها (الصيغ)، ونقول إن هذه البنيات تتفاعل فيما بينها نصياً. وكما ميّزنا على صعيد الصيغ بين السرد والعرض، وإذا استرجعنا التمييز التقليدي الذي يميّز فيه خطاب الراوي عن خطاب الشخصيات، فإننا نميّز هنا بين:

أ ـ نص الكاتب كمقابل لـ «خطاب الراوي».

ب ـ نصوص غيره من الكُتاب كمقابل لـ «خطاب الشخصيات».

ونعتبر ما يدخل في «نص الكاتب» ما يتصل بمختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض سيان، و «نصوص الكتاب» ما تثبت لدينا نسبتها إلى كاتب معين كبنيات نصية تم استيعابها وإدخالها في «النص». بهذا المعنى، نؤكد البعد الثاني في تعريفنا للنص «النص بنية دلالية تنتجها ذات[1] ضمن بنية نصية منتجة[2]...» وهذه البنية النصية المنتجة تحددها هنا زمنياً، بأنها سابقة على النص، سواء كان هذا السبق بعيداً أو معاصراً، كما أننا نراها بنيوياً، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو الـ «ضمن» يحدث «التفاعل النصي» بين النص (المحلل) والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوناً من مكوناته.

3.1. إننا نستعمل «التفاعل النصي» مُرادفاً لما شاع تحت مفهوم «التناص» intertextualité أو «المتعاليات النصية» (transtextualité)، كما استعملها جنيت بالأخص. نفضل «التفاعل النصي»، بالأخص. لأن «التناص» في تحديدنا ـ الذي ننطلق فيه من جنيت ـ ليس إلاّ واحداً من أنواع التفاعل النصي، كما سنبين ذلك ونؤثره على «المتعاليات النصية» أو «عبر النصية» كما يستعملها جنيت، لأنها وإن كانت عامة، وعلى الرغم من أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالي (transendance) قد يوحي

بعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى «التفاعل النصي» الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم.

2 ـ النص والتناص

1.2. منذ أن صرحت جوليا كريستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم «التناص» بشكل سريع ومثير، في حين لم يلقَ المفهوم الأساس الذي هو «الإيديولوجيم» هذا الذيوع. تعددت دلالات التناص، وأصبح مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل إنه صار «بؤرة» تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول «النصّ». نذكرها على سبيل التمثيل بالفرنسية: - paratexte - métatexte - hypertexte - hypotexte - architexte - autotexte - intertexte - Phenotexte - génotexte - infratexte - extratexte - avant-texte...

لم يكن يدور بخلد كريستيفا أن «توليد» مصطلحات تدور حول النص يصل إلى هذا الحجم، وتنتقل بسرعة في مختلف الأقطار، وهي التي وقفت عند حدود التناص والنص المكون والنص الظاهر. في دراسة طريفة وعميقة لمارك أنجينو نجد بحثاً عن أسباب انتشار ذيوع هذا المصطلح «التناص» مع الوقوف عند فعاليته وتبدلاته[1]. يقف أنجينو على ريادة كريستيفا التي أدخلته إلى حقل الدراسة الأدبية مستفيدة من باختين الذي يسميه «التفاعل» السوسيولفظي. وكانت تمارسه جماعة «تيل كيل» التي تنتمي إليها كريستيفا لكن دون أن تسميه التناص. وبعد حديثه عن هجرة المصطلح إلى أمريكا منذ بدايات السبعينات، يركز على تبني العديد من المجالات الأدبية له من بويطيقا وجمالية التلقي والسوسيو ـ نقد والهرمينوطيقا وغيرها، وينتهي إلى أن من وظائف هذا المصطلح أنه أعاد النظر في «ذات» الكاتب، والمؤسسة والكاتب والعمل، ويتجلى هذا في قراءة لاكان لفرويد والتوسير لماركس. كما أن الاهتمام بالنص ذاته، تمّ من خلال كونه حاملاً للمعنى بحيث تتراكب جميع أجزائه لتشكيل الكل. وأخيراً أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل «منفتحاً» على نصوص سابقة.

إن جدوى هذا المفهوم لا يمكن أن ينكرها أحد. لقد أعطى دفعة جديدة للدراسة الأدبية وجعلها تنمو مختلفة عما كانت عليه في أواخر الستينات. ولا أدل على ذلك من أن «البويطقيين» الذين حصروا اهتمامهم على الجانب اللساني للخطاب كيف أنهم أولوا

للتناص قيمة خاصة وهكذا نجدهم يصدرون في عام 1976 عدداً خاصاً من مجلة «بويطيقا» حول التناص. وفي عام 1979 تقام ندوة عالمية عن «التناص» في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميكائيل ريفاتير وتضمن أعمالها في عدد مجلة «الأدب» سنة 1981. وبسبب اشتغالنا في إطار «البويطيقا» نقدم صورة شاملة على أهم ما تضمنه العدد من دراسات، لننتقل بعد ذلك إلى مجالات أخرى اشتغلت على المفهوم نفسه قبل ممارسة التحليل.

2.2. تحت عنوان «استراتيجية الشكل» يعالج لوران جيني قضايا التناص من المنظور البويطيقي[2]. ينطلق جيني من أن العمل الأدبي خارج «التناص» يصبح ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلاّ في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثّل متغيرها، وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق. وفي طرحه لمشاكل التناص والبويطيقا التاريخية يتساءل عن سلطة النص السابق ويتعرض لوجهة نظر هارولد بلوم الذي يركز على كون الكاتب يكتب نصه تحت «تأثير الهوس» الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه. وبعد ذلك يناقش وجهة نظر مارشال ماك لوهان التي ترتكز على دور وسائل الإعلام المعاصرة في تحقيق الأثر على النص، مثل تأثير الصحافة مثلاً على دوس باسوس وجويس. إن بلوم وماك لوهان يبحثان عن قانون أو نظام التناص في شروط اجتماعية ونفسية، وليس حول أشكاله. ومن خلال حديثه عن النقد والتناص يذكر بآراء تينيانوف عن «الواقعة الأدبية» وكريستيفا، ويحاول بعد ذلك تجلية أشكال التناص عبر وقوفه من خلال تحديده للتناص فقط كلما كان هناك افتراض وحدة نصية مجردة عن سياقها ومقحمة كما هي في مركب نصي جديد على المستوى الاستبدالي (paradigmatique) (ص: 262). ويميّز بين التناص و «المتناص» intertexte على النحو الذي يحدد فيه المتناص بمعنى «النص» الذي يستوعب عدداً من النصوص ويظل متمركزاً من خلال المعنى. وفي حديثه عن «العمل التناصي» (ص: 271) يتساءل كيف يستوعب المتناص نصوصاً أخرى؟ يطرح رأي كريستيفا التي تقول بالتحويل، وأريفي الذي ينطلق من التضمين ليخلص إلى تحديد ثلاث قواعد هي: التلفيظ (verbalisation)، حيث يتم فيه إختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النص، والخطية التي تبدو لنا من خلالها عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص، وأخيراً التضمين. وينتهي بالحديث أن الإيديولوجيات التناصية (ص: 279) من خلال كون التناص تحويلاً ثقافياً وتجديداً لفعالية المعنى، وأخيراً كمرآة للذوات (ذات الكاتب وذات القارئ).

3.2. في العدد نفسه يطرح لوسيان ديلنباخ حديثه عن المتناص والنص الذاتي

(autotexte)[3] من خلال حديثه عن (mise en abyme). ينطلق من التمييز بين التناص الخارجي والداخلي أو العام والمقيد كما يطرحه ريكاردو. في التناص العام نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. وفي التناص المقيد أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. وفي النوع الثاني يقصر دراسته على ما يسميه التناص الذاتي كـ «إرصاد» (mise en abyme)[4]. وليس الإرصاد إلا «الاستشهاد المضموني أو التلخيص داخل النص»، ما دام يشتغل كنص ذاتي من خلال تدخله كعنصر ميتادلالي، أو كميتاحكي داخل الحكي. ويرى في النهاية أن «الإرصاد» بنية مهمة في البويطيقا بسبب علاقته بالتناص وبنظرية الأنواع الأدبية. إنه ثمّا يرى جزء من «المتعاليات النصية» بمعنى جنيت.

4.2. وتذهب «ليلي بيرون موازي» إلى الحديث عن «التناص النقدي» الذي تحصره في معنى النقد الذي يكف عن أن يكون لغة ثانية بتحوله إلى كتابة. وتقدم لذلك نماذج من الكتاب ـ النقاد: بلانشو وبارت وبوتور. في التناص النقدي لا تبقى هناك حدود بين النص والنص النقدي الذي يتداخل والنص المحلل وتتجلى إنتاجيته (تناصه) من خلال اشتغاله عليه وبواسطته[5].

5.2. يناقش ريفاتير الخلط السائد بين التناص والمتناص. فالمتناص (intertexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين. وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلاّ لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. إن التناص له ضرورته وأهميته لأنّ الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله. إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدليل. بينما القراءة الخطية لا تحكم إلاّ إنتاج المعنى[6].

6.2. في العدد نفسه من مجلة «الأدب» يتحدث بول زيمتور عن اشتغال التناص من خلال النماذج والمتغيرات أي ما يسميه (mouvance) بالحركية وذلك على اعتبار أن كل نص يمتلك جينيالوجيا خاصة (علاقة نسب)، ويقع في مكان محدد نسبياً في شبكة العلاقات النسبية، وفي صيرورة عملية التوليد. مارس تحليله على النص الوسيطي وتبيّن له أن التناص يبدو في آن من خلال ثلاثة فضاءات. يتحدد الفضاء الأول كمكان لتحويل الملفوظات الآتية من مكان آخر، وفي الفضاء الثاني: فضاء الفهم (قراءة معينة) الذي يتحرك بحسب شيفرة جديدة، وهو نتاج اللقاء بين خطابين أو أكثر في ملفوظ واحد. أما الفضاء الثالث، فهو الفضاء الداخلي للنص، حيث يجلي النص مباشرة العلاقات التي تدخل أجزاءه المكونة له[7].

7.2. يعيد بيتر ديبوفسكي علاقة التناص بالنقد الأدبي، ويؤكد كون التناص جاء

لطرح جديد لقضية أبدية هي: استقلال النص وتبعيته. فالنقد القديم ركز على تبعية النص لسياقه الأدبي ويظهر هذا في حديثه عن الأصل والمنبع والتأثير والتطور... لكنه (التناص) يأتي ردّ فعل ضد زعم استقلالية الأدب، لكنه لا يمارسها بالمعنى التقليدي، فالنص له صلة بالنصوص السابقة عليه. لكننا لا نسعى من خلاله إلى كشف النصوص الأصول، ولكن كيف تتحرك في النص المحلل. وبعد إبرازه لأهمية النقد والنقد التناصي والعلاقة المتبادلة بينهما، يؤكد أن للنقد أهميته الخاصة باعتباره يتصل بالنص الذي هو الوقائع الخالصة المقدمة أمامنا، وأن على النقد التناصي أن لا ينسى هذه الحقيقة إذا ما ذابت قراءة التأويلية للنص نفسه أو للنص في سياقه التناصي لا نريد أن تتعارض مع النص المادي[8].

8.2. وفي دراسة كارل ويتي K. Uitti نجده يطرح علاقة الفيلولوجيا بالعلاقات التناصية، وهذه العلاقات تكون إمّا خارجية أو داخلية. تكون الأولى خارجية عن النص وتتصل بالتاريخ والعصر والوسط. أما الداخلية فتكون في النص وتتعلق بالجوانب الشكلية فيه مثل البنيات السردية. ويستنتج تبعاً لذلك أن العلاقات النصية يمكننا دراستها من خلال الفيلولوجيا والتناص باعتباره علاقة داخلية[9].

9.2. ومن خلال مناقشتها لآراء الندوة تخلص ماري روز لوغان إلى أن التناص يقع بين مفترق الطرق بين الفيلولوجيا والبويطيقا مع ما تحتويه كل منهما من مجالات تتصل بالتاريخ الأدبي ونظرية الأنواع والنقد الأدبي...[10].

يتبيّن لنا من خلال هذا العرض المبسط كثرة الآراء وتعدد المقاربات داخل البويطيقيين. ويبرز هذا غِنى هذا البعد النصي «التناص»، وما يقدمه من إمكانات هائلة ومتعددة لمقاربة النص الأدبي. إن التناص كما نلاحظ هنا يأخذ علاقات نصية ومتعددة كثيرة وهذا هو المعنى الذي صاحب ولادته إلى أواخر السبعينات، لكننا ومنذ بدايات الثمانينات سيتم التمييز بين أوجه العلاقات النصية، وسيعطى لكل منها مصطلح خاص كما سنلاحظ مع جيرار جنيت.

3 - النص والتعاليات النصية:

1.3. اعتبر جينت موضوع البويطيقا هو «معمار النص» سنة 1979. لكنه في سنة 1982 يرى أنه عدل هذا الموضوع، ولم يبق هو «معمار النص» (architexte)، أو معماريته بما هو مجموع المقولات العامة أو المتعالية، أي أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات، والأنواع الأدبية... التي نجدها في كل نص على حدة. إن الموضوع الجديد هو التعاليات النصية (transtextualité)، أو التعالي النصي للنص. ومعناه «كل ما يجعل نصا

يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني». وهكذا فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص. ويحدد تبعاً لهذا التعريف خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي:

1 ـ التناص، وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

2 ـ المناص: (paratexte): ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر...

3 ـ الميتانص: (métatexte) وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.

4 ـ النص اللاحق: ويَكْمُنُ في العلاقة التي تجمع النص «ب» كنص لاحق (hypertexte) بالنص «أ» كنص سابق (hypotexte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5 ـ معمارية النص: إنه النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، إنه علاقة صماء، تأخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالنوع: شعر ـ رواية ـ بحث...

إن هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط، بل إن هذا التعالي مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته. ومن المفاهيم التي أخذت طريقها نحو الذيوع مفهوم «المناص» الذي خصصت له مجلة «بويطيقا» عدداً خاصاً. وآخر كتب جنيت يدور حوله أيضاً وسماه «عتبات».

2.3. وشأن أي نمط من أنماط التفاعل النصي نجد الحديث عنها يتعدد ويختلف، وهكذا نجد مثلاً كريزنسكي يتحدث عن «المصاحبات الأدبية» (paralitterature)، لكنه يقصرها على الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة[12]. والشيء نفسه نجده عند «باتريسيا ونغ» التي تقصر بحثاً لها بكامله عما تسميه «الميتاروائي» (metafiction) وهو يأخذ عندها بعد الوعي الذاتي للمحكي الذي وهو يمارس على مادة قصصية يمارس النقد على ذاته. وتعتبر هذا النمط قد أصبح ظاهرة، وإن كان موجوداً في كتابات سردية قديمة، منذ أواخر السبعينات في الرواية الأمريكية. إن «الميتاروائي» بنية نصية تدخل في علاقة مع النص[13].

3.3. من التناص إلى المتعاليات النصية نجد أنفسنا أمام محاولات جديدة لتشخيص وتبسيط أنواع العلاقات النصية داخل النص. وكل هذا ساهم في تطوير دراستنا للنص الأدبي. وإذا كانت العديد من المحاولات تدعي انتماء التناص أو المتعاليات النصية لموضوعها، وتتعدد مقارباته من البويطيقا إلى تاريخ الأدب وجمالية التلقي والفيلولوجيا والنقد والسيميوطيقا، فإن سوسيولوجيا النص الأدبي بدورها تعتبر التناص من أهم جوانب اهتمامها. وهكذا نجد بيير زيما في مختلف كتاباته التي سبقت الإشارة إليها يعتبر

«التناص مفهوماً سوسيولوجياً»، لأنه من منظور سوسيولوجيا النص يتجلى عالم التخييل مساراً تناصياً، يسترعب بواسطة النص الأدبي اللغات الخاصة والخطابات الشفوية والمكتوبة، المتخيلة والنظرية...» ويختلف تصوّر زيما للتناص عن تصوّر البويطقيين، لأنه يؤكد أن تحليل التناص لا علاقة له بالتحليل «البلاغي» الذي ينظر إليه كـ «تقنية» كتابة. وانطلاقاً من وضع النص الأدبي في سياقه الحواري، أي في علاقته بالأشكال الخطابية التي يتداخل معها عن طريق استيعابه وتحويله ومعارضته إياها، يخلص إلى أن هذه الأشكال الخطابية هي التي يمكن بواسطتها تفسير البنيات التركيبية (السردية) والدلالية[14].

4.3. لم يبقَ التناص أو التعاليات النصية مقتصراً على الغرب، لقد دخل الثقافة العربية المعاصرة، وخصصت له مجلة «ألف» المصرية محوراً تحت عنوان «التناص: تفاعلية النصوص»، وساهم فيه صبري حافظ[15] وسامية محرز[16] كما نجد سيزا قاسم تتحدث عن «التضمين» كمقابل للتعاليات النصية عند جنيت في دراسة لها حول «المفارقة في النص العربي»[17]. ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسة محمد مفتاح حول التناص في كتابه «تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)»، التي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه وأنواعه نظرياً، ويمارس ذلك من خلال التطبيق على قصيدة ابن عبدون[18].

بعد هذا العرض حول الاستعمال الأول لمفهوم «التناص» والتنميطات التي تم تحديدها بعد ذلك في دراسة جنيت حول «التعاليات النصية»، نحاول الآن تقديم تحديدنا لما نسميه «التفاعل النصي» وتصورنا له لننتقل بعد ذلك إلى التطبيق.

4 ـ النص والتفاعل النصي (تصورنا):

نؤثر استعمال «التفاعل النصي» لأنه أعم من التناص، ونفضله على «التعاليات النصية» التي هي مقابل (transtextualité) عند جنيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة. فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات. وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة، وفي أشكال اشتغالها داخل النص (البعد الجمالي) وأبعادها الدلالية (البعد السوسيو ـ نصي). بهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيونصيين (زيما) في بحثهم عن التناص أو التعاليات النصية.

ولإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي نقسم النص إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه «بنية النص» وهو الذي يتصل بـ «عالم النص» لغة وشخصيات

وأحداثاً. . . وقسم آخر نسميه «بنية المتفاعل النصي». إن المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أياً كان نوعها التي تستوعبها «بنية النص»، وتصبح جزءاً منها ضمن «عملية» التفاعل النصي.

لنتبين أولاً أنواع التفاعل النصي، ولنحدد بعد ذلك أقسامها. نستفيد في تحديدنا الأنواع من خلال دراسة جنيت السابقة الذكر. وهذه الأنواع ثلاثة وهي:

1 ـ المناصة[19] (paratextualité) وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

إننا نستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه. ولن نهتم في تحليلنا إلا بالمناصات الداخلية.

2 ـ التناص: (intertextualité): إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

3 ـ الميتانصية (métatextualité): وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل. لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد «المتفاعل النصي» أولاً على أنه «مناص»، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره «ميتانص» ثانياً. وسنلاحظ أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في المتن الذي نحلل.

هذه هي أنواع التفاعل النصي التي سنشتغل بها ولكننا نميز بين العملية التي تجري بين البنيات النصية في علاقتها ببعض (التفاعل النصي)، وبين نوع التفاعل (المتفاعل النصي) والبنية النصية الأصل. ويمكننا من خلال هذه الخطاطة تبين هذا التمييز:

التفاعل النصي	المتفاعل النصي	النص
المناصة	المناص	1 ـ بنية نصية
التناص	المتناص	2 ـ بنية نصية
الميتانصية	الميتانص	3 ـ بنية نصية

أطراف التفاعل النصي

من خلال تحديد هذين الطرفين نعتبر مثلاً «المتناص» في تحديدنا مختلفاً عن تعريف «جيني»، وقريباً من المعنى الذي أعطاه إياه أريفي وريفاتير. إنه البنية النصية «الطارئة» التي تتداخل معها البنية النصية الأصل. وهذا التمييز ضروري لضبط أوجه العلاقات وأشكال الاشتغال في إطار مختلف الأنواع. إن ما بين الطرفين: النص والمتفاعل النصي هو «التفاعل النصي». لذا وجب التنبيه إلى إننا سنستعمل المتفاعل والتفاعل بمعنيين مختلفين.

إلى جانب تمييزنا بين قسمي التفاعل (النص والمتفاعل)، وبين أنواعه الثلاثة (المناص والمتناص والميتانص)، نميز بين أشكاله الثلاثة وهي:

1 ـ التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً. . .

2 ـ التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3 ـ التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

نميّز بين الداخلي والخارجي لأننا نضع النص أولاً في سياقه النصي الذي ظهر فيه، وبعد ذلك في سياقه التاريخي كنص أدبي متعال عن الزمان، بمعنى أنه مفتوح على الزمان.

إن هذين القسمين، وهذه الأنواع والأشكال توجد بشكل مترابط، وتتداخل مع بعضها البعض على مستويين أفقي وعمودي. في المستوى الأول الذي نسميه التفاعل النصي العام تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقياً على المستوى التاريخي (أي تاريخياً) وعلى مستوى كلي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخياً وبنيوياً، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي. وفي المستوى الثاني العمودي، أو الذي نسميه التفاعل النصي الخاص يحدث التداخل جزئياً وسوسيولوجياً على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى.

لنلخص:

ندرس التفاعل النصي من حيث:

1 ـ قسميه: النص والمتفاعل النصي.

2 ـ أنواعه: المناص والتناص والميتانص.

3 ـ أشكاله: الذاتي والداخلي والخارجي.

4 ـ مستويه: العام والخاص.

بهذا التصور الذي بنيناه انطلاقاً من استلهامنا بعض الكتابات النظرية حول التناص أو التعاليات النصية، ومن خلال قراءتنا لنصوص إبداعية وإعمالنا النظر والتأمل فيها، يمكننا تقديم مشروع متكامل لبحث «التفاعل النصي» قادر على أن يجيب عن أسئلتنا النظرية سواء كانت متصلة بتاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية أو النقد الأدبي أو السوسيونص. يمكننا التدليل على هذا المشروع من خلال بحث مستقل، لكننا هنا سنحاول البرهنة عليه جزئياً من خلال ما يسمح لنا به المقام، وضمن التصور الذي نمارس في التحليل. لذلك سنبدأ أولاً بتقديم صورة عامة عن البنيات النصية التي أنتج النص الروائي المحلل في إطارها، ثم نعين التفاعلات النصية بوجه عام، ونكشف عن أنواعها وأشكالها ومستوييها من خلال تقديم نماذج محددة ليتاح لنا في النهاية استخلاص كيف أن النص ينتج «ضمن بنية نصية منتجة».

هوامش تقديم الفصل الخامس

(1) M. Angenot: L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionel: in Revue sciences humaine, T. LX. N° 189, 121, 1983.

(2) L. Jenny: La stratégie de la forme. in Poétique n° 27, 1976, P. 257 - 281.

(3) L. Dällenbach: Intertexte et autotexte. Poétique n° 27. 1976, P. 282.

(4) الإرصاد هو المصطلح الذي يقترحه صباح الجهيم كمقابل لـ «mise en abyme» وهو مصطلح بلاغي قديم: انظر ترجمة «قضايا الرواية الحديثة لريكاردو».

(5) L. Perrone-Moisés: L'intertextualité critique. Poétique n° 27 1976, P. 372.

(6) M. Riffaterre: L'intertexte inconnu: littérature n° 41, 1981, P. 6.

(7) P. Zumthor: Intertextualité et Mouvance. littérature n° 41. 1981, P. 16.

(8) P. Dembowski: Intertextualité et critique littéraire. littérature 41. 1981, P. 27.

(9) K. Uitti: Apropos de la philologie. littérature. P. 38.

(10) M. Logan: L'intertextualité au carrefour de la philologie et de poétique. littérature. P. 47.

(11) G. Genette: Palimpsestes (la littérature du second degré) Seuil, Coll. poétique. 1982. (L'introduction).

(12) W. Krysinski: Carrefours de signes: essais sur le roman moderne. Mouton. 1981. P. 295.

(13) P. Waugh: Metafiction: the theory and practice of Self - conscious fiction. Methuen London 1984, P. 13.

(14) P. Zima: Manuel sociocritique. Picard. 1985. P. 138.

(15) صبري حافظ: التناقض وإشاريات العمل الأدبي: ألف (عيون المقالات) ع، 2، 1986، ص 77.

(16) سلمية محرز: المفارقة عند جويس وحبيبي (العدد نفسه)، ص 103.

(17) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي، فصول م، ع، 22، 1982، ص 143.

(18) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): المركز الثقافي العربي، ط1، 1985، ص 119.

(19) سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، 1985، ص 208.

تحدثنا هنا عن المناصات الداخلية والخارجية بإشارات سريعة وكنت قد سميتها «المتناصصات»، وتكمن ادغامها لتشخيص التمايز بين المصدر واسم الفاعل على الرغم من أنني كنت أعي أنه لا يجوز ذلك الادغام، ونبهني الأستاذ أحمد الإدريسي مشكوراً إلى عدم الجواز، لما عدت إلى كتاب «علم الصرف» لفخر الدين قباوة (دار الكتاب، الدار البيضاء 1981 ص 144) تبين لي أن صيغة (فاعل) تأتي لإفادة الاشتراك والجوار بين النصين وأن مصدر «تناصّ» هو مناصة، وأن اسم الفاعل منها هو «مناصّ»، فوجب التنبيه والشكر للأستاذ الإدريسي.

II ــ البنيات النصية

ينتج كل كاتب نصوصه الإبداعية ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة. وتتموقع كتاباته نفسها، إذا توفرت فيها الشروط النصية المناسبة، ضمن البنية النصية ذاتها، عندما تصبح قابلة لأن تتفاعل معها نصوص أخرى. و «نصية» النص الأدبي، تكمن في رأيي* إلى جوانب عوامل أخرى، في نوعية العلاقة التي يقيمها مع البنية النصية المنتجة.

هناك علاقات كثيرة يأخذها النص مع غيره من النصوص. ولعل أكثرها هيمنة، أن يكون تكراراً لأهم نماذجها. كما أنه قد يكون إضافة وتحويلاً لها. بحصول الإضافة، يمكن الحديث عن «نصية» النص ضمن شروط إنتاجه. وهكذا يمكننا في فترة زمنية معينة (حقبة أدبية) عندما تتكرر روافد البنية النصية، أن نتحدث عن «الظاهرة النصية». ويمكن للتحليل أن يكشف على أهم مكوناتها وروافدها، وعلى جوانب الإضافة التي تحققها. وبهذا يمكن الحديث عن تميزها عن البنية النصية السابقة.

أما عندما تستعيد بنية نصية سابقتها، وتنتجها بالطريقة نفسها، فإننا في هذه الحال، نكون أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاجه. وتهيمن البنية ـ النموذج عندما تسود قوانين بنية نصية معينة، فينجم عن ذلك الاستمرار والاجترار، ويتجلى هذا عندما نرى في نصوص حقبة ما إعادة لكتابة قوانين بنية نصية متبنية على صعيد القيم النصية وخلفياتها. فيكون من خلال إعادة إنتاج النص النموذج إعادة إنتاج القيم النصية وترسيخ الخلفيات النصية المشتركة.

لا علاقة لتجذر قيم نصية معينة بالتحويل الاجتماعي، إلاّ إذا كان التحول جذرياً يمس كل القيم السائدة. وحتى بحصوله، لا يحدث التحوّل إلاّ بشكل تدريجي، ما لم يصاحب هذا التحول الاجتماعي، أو لم يمهد له تحول آخر على الصعيد المعرفي أو العلمي. وقد لا تكون هناك تحولات اجتماعية عميقة، لكن القيم النصية الجديدة تبدأ في الترسيخ على مستوى معين حتى تنجح ـ وبالتدريج ـ في أن تتبنين كقيم سائدة، إذا لم ينحرف مجراها. إنّ تعدد الوسائط ـ الآن ـ أصبح يلعب دوراً كبيراً في طبع القيم وبالتالي

الخلفيات بطوابع خاصة. لذلك لا يمكننا الحديث إلا بشكل نسبي عن علاقات التحول وأصوله. وما لم تتح لنا إمكانية الوصول إلى نموذج عام حول علاقات «النص» بالتحولات بمختلف أنواعها، سواء كانت اجتماعية أو علمية أو قيمية.

إن التفاعل النصي بين بنيتين نصيتين (بنية النص والبنيات النصية المتفاعل معها)، لا يكون دائماً مباشراً. إنه إلى جانب ذلك يكون ضمنياً عندما ينتج نص ما حاملاً بذور نسف القواعد أو البنيات التي تتأسس عليها نصوص أخرى من خلال تبنيه الجديد. لكن الصورة المباشرة للتفاعل النصي مهيمنة بسبب طابع «الصدام» أو «السجال» المعبر عنه في النص الجديد الذي يأتي لخلخلة البنية النصية السابقة. وغالباً ما يكون هذا عندما تكون «الحركة» النصية الجديدة تستند في ممارستها النصية على تصور جديد وفهم مغاير لما ينبغي أن تكون عليه الكتابة. ونأخذ في هذا الإطار واقع التيارات الأدبية الراديكالية إبداعياً ومواقفها المعبرة عنها من داخل كتاباتها ضد السائد الأدبي مثلاً على ذلك.

لا نريد الذهاب بعيداً في طرح مشاكل التفاعل النصي وقضاياه التي يمكن فيها أن ننتقل من النص إلى التحولات النصية إلى الأنواع الأدبية. وللتدليل على الطرح الذي ننطلق منه هنا، سنحاول أولاً، إلقاء صورة مجملة جداً عن البنية النصية المعاصرة التي أنتجت فيها/ ضمنها هذه النصوص التي نتناول بالتحليل. أما البنية النصية السابقة عليها، والمفتوحة على تاريخ الإنتاج النصي، فيمكننا تسجيلها من خلال تفاعل وترهين المتن النصي المحلل لها عن طريق استيعابه إياها، وبعد ذلك نقف على أنواع التفاعل المحققة.

إن البنية النصية الأدبية المعاصرة تتجلى من خلال هيمنة السمات التالية:

1 ـ هيمنة النص الشعري الجديد وريادته على الصعيد الأدبي والثقافي. لقد بدأ يتبنين داخل التربة الثقافية العربية ـ في هذه الفترة ـ وبدأ يتجاوز نقاش البدايات الأولى لظهوره في الخمسينات إلى غاية الستينات حول جدواه وقيمته. ويتجلى هذا في ظهور دراسات كثيرة عنه تحلل قضاياه الفنية والإيقاعية والغرضية...

كان من أهم ما يتميز به هذا النص، علاوة على ثورته على بناء القصيدة العربية وإيقاعها ولغتها كقواعد متجذرة، تفاعله مع بنية نصية غربية، أي ترهينه لصور من الثقافة الغربية في مختلف عصورها. ويظهر لنا هذا بشكل جلي في تفاعله مع النص الميثولوجي والملحمي والديني، واستثماره العالم التخييلي في بعده الأسطوري كما تجلى مع عزرا باوند واليوت وعوالم «الغصن الذهبي». وكان للمتفاعل مع هذه البنية النصية الغربية أثره الكبير في استلهام ما يُناظِرُهُ في التراث العربي (شخصيات متخيلة (السندباد...) أو تاريخية (الحلاج ـ مهيار...) أو حركات شعبية (ثورة الزنج ـ القرامطة...).

كان لهذا التفاعل مع هذه البنية النصية ذات الأبعاد الإنسانية والتاريخية أثره في مواجهة بنية نصية جامدة تقوم على محاكاة النموذج التقليدي. ويرز هذا من خلال تقديم نص جديد يرتهن إلى النص ـ الإبداع أو النص ـ القضية. يظهر لنا هذا في السجالات التي تمت حول الأصالة والمعاصرة، والتجديد والتقليد، الإبداع والاتباع. ويمكن تقديم كتابات «شعر» و «مواقف» وغيرها مثلاً لهذا النزوع النصي الجديد.

2 ـ على الصعيد الإيديولوجي، بدأت هيمنة بنية نصية جديدة تؤكد على البعد التحرري من العالم القديم (الاستعمار والاستعمار الجديد). يبرز هذا في هيمنة الخطابات القومية والماركسية والوجودية في بعدها الالتزامي، والداعية إلى تحرير العربي من التبعية والتخلف والقهر، وبناء المجتمع العربي الموحّد والخالي من الطبقات. ويتجلى هذا بشكل جلي في وصول بعض الاتجاهات إلى السلطة (البعث ـ الناصرية. . .). نلاحظ هذه البنية النصية في بعدها الإيديولوجي بارزة جداً على الصعيد الأدبي (الإبداعي والنقدي). فهيمنة النقد الواقعي أو الإيديولوجي، كما يسمى أحياناً، الداعي إلى الالتزام والانحياز إلى قضايا الشعب والانخراط في الصراع الطبقي والاجتماعي، ترافق مع النزوع النصي الجديد ـ أدبياً ـ والذي كان الشعر فيه طليعياً.

هذه أهم السمات التي نقدمها بكثير من الاختزال لعناوين البنية النصية التي بدأت تتبلور منذ أواخر الأربعينات (1948) وأوائل الخمسينات (1952). أمّا على الصعيد الروائي فيمكن القول إن الرواية في هذه الحقبة بدأت تتجه أكثر نحو «الواقعية» في أحد معانيها، متجاوزة بذلك مرحلة العشرينات والثلاثينات، وإن ظلت مشوبة بنزعة رومانسية وأخلاقية مترسبة. وعلى صعيد البناء بقيت عموماً محافظة على البنية التقليدية وإن بدأت منذ أواسط الستينات محاولات الخروج عليها وتجاوزها.

إن هذه البنية النصية المقدمة بنوع من التعميم أمكننا الوقوف عليها انطلاقاً من النص المكتوب وليس انطلاقاً من أحداث تاريخية وإن كانت متضمنة. ليس همنا إسقاط بنية واقعية على «النص»، ولكننا نرمي من خلال ذلك إلى «تأطير» البنية التي أنتج فيها زمنياً، والتي سنضبطها من خلال «تفاعل» النص ـ المتن معها كما نتبيّن ذلك من «داخل النص» ذاته. وإلى جانب هذه البنية النصية المعاصرة، وهي الأساس، سنحاول إبراز البنية النصية غير المعاصرة التي تفاعل النص معها، والتي نعمل على تبينها من داخل النص أيضاً.

III ـ النص والمتفاعلات النصية

بعد تحديدنا للبنية التي أنتج النص ضمنها، نحاول هنا تجسيد البنيات النصية التي تفاعل معها النص، كما تقدم لنا من خلال النص نفسه. في مستوى أول نسمي هذه البنيات النصية «المتفاعلات النصية»، وفي مستوى ثان نشخصها من خلال حديثنا عن أنواعها من أجل الكشف عن علاقاتها ببنية النص وطرائق اشتغالها ضمنه.

إنّ النص الذي بين أيدينا من حيث معمارية نصيته كما يرى جنيت، أو من حيث مناصه الخارجي: رواية. وبنية هذا النص الروائي (كنوع أدبي) هي التي بحثنا عنها أولاً من خلال «الخطاب» في علاقته بالقصة، ونبحث فيها الآن كنص، وفي هذه النقطة كتفاعل نصي. فما هي المتفاعلات النصية (كبنيات نصية) التي يستوعبها النص الروائي ويتفاعل معها؟ نحاول ترتيب هذه المتفاعلات بحسب هيمنتها في المتن من حيث طبيعتها الخطابية أو النوعية (نسبة إلى النوع الأدبي أو غيره). وهذه المتفاعلات هي كما نقسمها أولاً زمنياً.

أ ـ متفاعلات قديمة: ندخل في حديثنا عن المتفاعلات النصية القديمة زمن إنجازها التاريخي كبنيات نصية. ويمكننا توزيعها على النحو التالي:

1 ـ تاريخية: إنّ المتفاعلات النصية التاريخية لا تتقدم إلينا كوقائع ولكن من خلال ما نكوّنه عنها كنصوص قابلة للقراءة وللتأويل أيضاً. ونلاحظ من خلال المتن الذي نشتغل عليه، كون هذه المتفاعلات تحتل حيّزاً هاماً من حيث هي بنيات نصية متفاعل معها في إطار النص ـ المتن. تمتد هذه المتفاعلات إلى التاريخ السحيق، من خلال الإشارة إلى وقائع أو شخصيات أو أحداث، سواء كان هذا التاريخ عربياً إسلامياً أو غير عربي. يمتد من آدم (قصة الخلق) إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من كون التاريخين العربي والإسلامي يحظيان في المتن الذي نحلل بالحصة الأوفر، فإن تاريخ الانحطاط يحتل المكانة الأولى، سواء من خلال تواتره في المتن أو كثرة تكراره داخل النص

الواحد. فرواية الزيني بركات تدور بكاملها حول هذه الفترة، وفي الوقائع يشير المتشائل إلى أن أسرته يبتدئ تاريخها الذي تميّز به من صفات، ومن جملتها كونها «مطلاقة» من تاريخ تيمورلنك، مع جدتهم الأولى التي تزوجها وفرّت مع أعرابي. وإلى جانب هذا التحديد نجد إشارات عديدة إلى عكا وقت زيارة ابن جبير إليها وتاريخها في عهد صلاح الدين والمماليك (السلطان قطز ـ بيبرس. . .). وكذلك في «أنت منذ اليوم» نجد إشارات عديدة إلى هولاكو وتسويد ماء دجلة ثلاثة أيام وعصور الانحطاط التي يتم استرجاعها مراراً، وفي النهاية من خلال درس معلم التاريخ عن عصور الانحطاط. وفي الزمن الموحش وعودة الطائر تكثر المقابلات بين هذا العصر من خلال ذكر أسماء ترتبط بعصور الانحطاط والظلام، مثل تيمورلنك/السلاطين المخلوعين والمتآمرين والعاجزين.

2 ـ دينية: يتداخل المتفاعل النصي الديني مع التاريخي، وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي (موسى ـ يعقوب ـ صاموئيل. . .). وتتجلى هذه المتفاعلات من خلال آيات أو مقتطفات مأخوذة من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس، أو إشارات إلى بعض القصص أو الوقائع فيهما مثل قصة الخلق (التكوين)، التي يؤطر ضمنها نص عودة الطائر، بالإضافة إلى تضمينه إياها بين القينة والأخرى، أو من خلال توظيفه لقصة يعقوب الواردة في الكتاب المقدس، وحدث ختان الفلسطينيين (ص 93 ـ 94)، أو الإشارات الدينية العديدة إلى الأكل والشيطان، أو بعض الممارسات الدينية بما فيها من تمييز بين الحلال والحرام، ومراثي إرميا كما نجد في الزمن الموحش، وأنت منذ اليوم، أو بعض الشعائر مثل رمضان والصلاة، والأحاديث النبوية، أو الصوفية لصوفيين مثل الحلاج وابن عربي. . .

3 ـ أدبية: تدخل في المتفاعلات النصية الأدبية كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي، وسواء كان هذا الأدب سامياً أو منحطاً. ويندرج ضمنه، وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعياً أو متخيلاً.

في الجانب الشعري منه نجد متفاعلات نصية عربية وأخرى غربية. وتهيمن بالأخص أبيات شعرية لامرئ القيس والمتنبي وأبي نواس والسليك بن السلكة، وشعراء مجهولين، كما يرد ذكر أسماء شعراء مثل طرفة وعروة وعنترة. . . وفي الأدب الغربي نجد إشارات إلى الألياذة ودانتي (عودة الطائر) وشكسبير (الوقائع). . .

في الجانب النثري نجد تنوعاً يمتد من الأسطورة إلى الحكاية الشعبية مروراً بالمثل العربي والشعبي ونصوص روائية قديمة، نجد الأسطورة مثلاً في عودة الطائر مع قصة «الهولندي الطائر» التي هي من أساطير العصور الوسطى، والتي استلهمها رتشارد فاغنر

وحولها إلى أوبرا تحمل العنوان نفسه. وإلى جانبها نجد الحكاية الشعبية مثل قصة العروس والضبع التي يستغلها حليم بركات أيما استغلال. ونوادر وحكايات عديدة مستلهمة من الحكي الشعبي وبالأخص من ألف ليلة وليلة مثل «السمكة الذهبية» والسندباد والفلاح والعروس والصندوق، وغيرها من الحكايات الشعبية مثل قصة الفأس والأشجار والمحامي والمجنون... في الوقائع الغريبة، أو حكاية الساحر الهندي، أو ما تعلق منها بأخبار مستقاة من كتب الرحلات مثل ابن جبير (حبيبي)، أو حكايات علي واليهود في خيبر أو المهدي المنتظر في الزمن الموحش. كما نجد إلى جانب ذلك إشارات طويلة إلى رواية «كانديد» لفولتير في الوقائع الغريبة، وحكايات صغرى أو إشارات مقتطفة إليها يتم تقديمها دون الإحالة إليها. بمعنى أننا نجد فيها ملامح حكاية قديمة، لكنها تقدم وكأنها من المحكي المتداول، وبعض هذه المتفاعلات الحكائية ذات طبيعة فكرية أو علمية من خلال بعدها التاريخي، كالإشارات التي تزخر بها الوقائع إلى بعض الشخصيات العلمية مثل عباس بن فرناس وإخوان الصفا وابن الهيثم...

ب ـ متفاعلات حديثة: في المتفاعلات الحديثة لا نجد التفاعل يتم مع المتفاعلات الدينية كما رأينا، إلا من حيث كونها مرهنة واقعياً، باعتبار امتدادها في التاريخ العربي الإسلامي. إلى جانب هذا المتفاعل الديني المرهن واقعياً، نجد المتفاعلات التالية:

1 ـ تاريخية: والمقصود بها هنا ما تداخل مع الواقع التي كتبت فيه هذه النصوص زمنياً. ويتجلى لنا في الأحداث الواقعية المسجلة في زمن القصة. مثل حرب 1948 ـ 1967، عبد الناصر، انقلابات... كان من الممكن ألا نتحدث هنا عن متفاعلات تاريخية، ما دامت مرتبطة بوثوق زمن القصة. لكننا آثرنا اعتبارها متفاعلات تاريخية لبعدها المرجعي إلى البنية الاجتماعية والتاريخية التي ظهرت فيها هذه النصوص. لأنها لا تأتي دائماً كإشارات زمنية مساعدة لضبط زمن القصة، أو إبراز متى وقعت الأحداث، ولكن لكونها تأتي أيضاً، وعلاوة على ذلك، على شكل متفاعلات تاريخية: أي كبنيات نصية يتفاعل معها النص بإحدى الصور التي يمكننا توضيحها لاحقاً.

2 ـ إعلامية: تدخل ضمن المتفاعلات الإعلامية البنيات النصية المتصلة بـ «الإعلام» سواء كان مسموعاً مثل المذياع أو مقروءاً مثل الصحافة، أو لافتات الدعاية (الانتخابات). إن هذا المتفاعل الإعلامي نجد له حضوراً في كل الروايات، وبشكل كبير في أنت منذ اليوم، وعودة الطائر إلى البحر. ويمكن في هذا الإطار استثناء «الزيني بركات» فيما يتعلق بالمتفاعلات الحديثة، وإن كان من الممكن مضارعة «النداء» أو «الخطبة» بالمذياع. وإلى جانب هذه المتفاعلات يمكن إدخال الإشارات المقتضبة إلى الخطب التي تلقى والشعارات كجزء منها.

ولما كانت بعض هذه التفاعلات الإعلامية مسموعة فإنها في النص تصبح مقروءة لفظياً. ورأينا في معرض حديثنا عن وجهة نظر لوران جيني كيف أن من خصائص التناص «التلفيظ» أي نقل النص من مستوى صوري أو سمعي إلى مستوى لفظي. ونظير هذا الفعل رأيناه مع حليم بركات، وهو يستمع إلى أوبرا فاغنر كيف أنه يلفظها.

3 ـ أدبية وثقافية: نجمع التفاعلات هنا رغم تنافضها لقلة ورودها. في التفاعلات الأدبية نجد أنفسنا أمام نصوص شعرية من توفيق ومحمود ودرويش (الوقائع)، وأخرى لشعراء زنوج (عودة الطائر ـ الزمن الموحش). وإشارات إلى الغريب (كامو) في عودة الطائر وهمنغواي في الزمن الموحش. ولما كان أبطال الروايات يهتمون بالأدب:

- منى/سامر: في الزمن الموحش يكتبان الشعر.
- رائي: في الزمن الموحش أيضاً يكتب الرواية.
- عربي: بطل أنت منذ اليوم: يكتب رواية.
- صفدي: باحث وعالم اجتماع.

فإن النقاش حول الشعر والرواية من منظور نقدي سيحتل حيّزاً هاماً كمتفاعل نصي أدبي. بل إنّ المتشائل نفسه، وهو يكتب إلى صحفي (المروي له) يناقشه فيما تقول صحافتهم الشيوعية، وفي بعض الشعراء.

وبسبب هذا التكوين الثقافي الذي نجده عند شخصيات الرواية، كان لا بد من وجود متفاعلات ثقافية وفكرية ترتبط بالسوسيولوجيا (عودة الطائر) وعلم النفس التحليلي مع فرويد وأدلر (الزمن الموحش)، ومع النزعات الإيديولوجية مثل الوجودية (أنت منذ اليوم) والماركسية (الزمن الموحش ـ الوقائع الغريبة).

إنّ المتفاعلات النصية التي تفاعل معها النص الروائي واستوعبها ضمن بنيته وبنائه النصيين كما نلاحظ كثيرة ومتنوعة: قديمة وحديثة، شفوية وكتابية، مسموعة ومقروءة، نثرية وشعرية، إبداعية ونقدية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نلاحظ أنها تشتغل في النصوص بشكل مختلف وغير متوازن: إذ نجد نصوصاً مثل الزيني بركات وعودة الطائر إلى البحر والوقائع الغريبة تبرز لنا فيها هذه المتفاعلات محتلة المستوى الأول، أي أنها مبرزة بشكل واضح (Mise en relief). وهذا ما جعل العديد من القُرّاء تواجههم طبيعة هذه النصوص (التراثية)، وبالأخص الزيني بركات والوقائع الغريبة، فيعتبرونها «تستفيد من التراث»، أو تسعى إلى «تأصيل الرواية العربية». وكل الذين يتحدثون عن الرواية العربية والتراث والأصالة يجدون أمامهم نصوصاً من بينها الزيني بركات والوقائع الغريبة. أما في أنت منذ اليوم والزمن الموحش، فنجد هذه المتفاعلات غير مبرزة بالصورة نفسها. إنها في الخلفية (Arrière plan).

إن هذه الملاحظة المتعلقة بالإبراز والخلفية مكان مناقشتها وتحليلها في التصور الذي وضعنا عن التفاعل النصي هو مستوى التفاعل هل عام أم خاص، لذلك سنؤجل الحديث عنها بعد إجابتنا على هذه الأسئلة: كيف تمّ توظيف هذه المتفاعلات النصيّة بمختلف أوجهها وأنواعها في إطار النص؟ وكيف استوعبها النص وتفاعل معها؟ وما هي أنواع التفاعل النصي المهيمن في النص، وما هي دلالات هذا التفاعل؟ نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة عن طريق، معاينة أولاً أنواع التفاعل التي نحلل من خلالها أنواع العلاقات القائمة بين النص والمتفاعلات النصية. وبعد ذلك نحاول تلمس وظائف هذا التفاعل، والطوابع التي وسم بها النص، بهدف الوقوف عند دلالات هذا التوظيف بربطه طبعاً مع ما رأيناه عن بناء النص، وما يمكن أن نعاينه بانتقالنا إلى البنيات السوسيونصيّة في الفصل اللاحق.

إنّ أنواع التفاعل النصي الحاصل بين النص ومتفاعلاته ثلاثةٌ، كما سبق أن حددنا، وسنحاول الوقوف عند كل نوع على حدة، ومن خلال أمثلة دالة ننتقي من هذا النص أو ذاك، وإلاّ فإن النص الواحد يمكن أن ندرسه في بحث ضخم من هذه الزاوية. وبعد ذلك نعين النوع التفاعلي المهيمن لنتمكن من الإجابة عن الأسئلة التي نطرح.

IV ـ أنواع التفاعل النصي

1 ـ المناصة: (Paratextualité):

إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها. وطرفاها الرئيسان هما النص والمُنَاصّ (Paratexte). وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلاّ من خلال البحث والتأمل.

هذا هو المُنَاصّ الذي نقصد، وهو الذي نتحدث عنه هنا. هناك مناصات أخرى لها قيمتها القصوى في التحليل، لا نريد تحليلها لأننا نعتبرها خارجة عن النص، ولا يسمنا المجال للوقوف عندها، ويمكننا الإشارة إليها بالأخص من خلال:

1 ـ العناوين التي تصدر بها المقاطع السردية، والهوامش الكثيرة التي تزخر بها الوقائع الغريبة. وهذه الهوامش ذات طابع تفسيري محض لكلمات أو أسماء تاريخية أو أدبية.

2 ـ القصيدة التي صدرت بها الزمن الموحش، والملاحق التي ذيلت بها. وسبق لنا الحديث عنها من خلال إشارات سريعة عند حديثنا عن البناء، ورأيناها تستأهل تحليلاً خاصاً.

3 ـ وإلى جانب هذين النوعين من المناصات نجد نوعاً آخر يدخل في العناوين والكلمات التي تكتب على ظهر الغلاف... كل هذه المناصات الخارجية مهمة جداً في التحليل، لكننا نرى أنه قبل تحليل هذه الأنواع، علينا البقاء الآن في المناصات الداخلية لِمَا لَها من صلات داخلية بالنوعين الأخرين باعتبارهما داخليين.

لتوضيح المقصود بالمناص نقدم الأمثلة التالية:

1 ـ «فجأة يتداعى إلى ذهنه أن بلاده هولندي طائر. أصوات الطلاب تشبه أصوات البحارة عندما رأوا البر. أمس كان يصغي لهذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول إلى ميناء، وهي لا تزال تبحر منذ الأزل. [كان الهولندي الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية وإن اضطر أن يبحر حتى يوم القيامة. وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قسمه (. . .) سفينته تحمل كنوزاً لا تقدر بثمن، ولكن قلبه ينبض بالأمل].

يفكر رمزي في أن بلاده سفينة تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف. . . .».

عودة الطائر: ص 28 ـ 29.

2 ـ و «أقبل رمضان بأماسيه المشبعة طعماً خاصاً مليئاً بالتذكار. في الجامعة يطوف الطلاب المؤمنون، في عيونهم غضب مهيأ. يفحصون المقصف والمطعم والزوايا بحثاً عمن تسول له نفسه شرب الشاي أو التدخين.

[والعصر إن الإنسان لفي خسر]

فضّل عربي الاعتكاف في الفندق ليدخن ويعوض عما فاته من مذاكرة».

أنت منذ اليوم: ص 40 ـ 41.

3 ـ «ومدينتي حيفا، أيضاً مقدسة؟.

ـ كل مكان في بلادنا قد تقدس بدماء المذبوحين، ويظل يتقدس يا بني. ومدينتك حيفا لا تختلف عن بقية مدننا المقدسة. [فبعد أن اكتسح الصليبيون مدينة القدس المقدسة عليها السلام، في سنة 1099، وكتب ملكهم جو تفريد في رسالته إلى البابا متباهياً بأن «أكوام الرؤوس والأيدي والأرجل كانت ترى في ساحات المدينة وطرقاتها»، وبأنه في مسجد عمر (. . .) «وصلت الدماء إلى ركب الخيل»، ذهبوا وافتتحوا حيفا. . .].

فحيفا ليست مدينة جديدة يا بني، إلاّ أنه بعد كل مذبحة، لم يبق فيها من يخبر الذرية بأصلها».

الوقائع الغريبة: ص 36 ـ 37.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن ما وضعناه بين معقوفين [] هو المتناص. ومن حيث طبيعته نجد تشابهاً كبيراً بين هذه المتناصات جميعاً إذ إنها تتصف بما يلي:

1 ـ بنية نصية مستقلة بذاتها ومتكاملة. فلها بداية ونهاية.

2 ـ بانتقالنا من النص (البنية النصية الأصل) إلى المتناص ننتقل من صيغة إلى أخرى

ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره.

3 ـ يتعالق المناص بالنص، كما في الأمثلة التي بين أيدينا بنيوياً بواسطة:

ـ النقطة واستعمال مؤشر جديد (كان الهولندي)، و (فبعد...).

ـ الرجوع إلى السطر واستعمال القوسين أو الهلالين. ويمكننا توضيح ذلك من خلال تحليل كل مثال على حدة على النحو التالي:

1 ـ يكون الراوي بصدد الحديث عن صفدي، وهو يعاني من التطورات التي تعرفها بلاده. وعن طريق الخطاب المسرود كصيغة، يكشف لنا أنه استمع أمس إلى أوبرا الهولندي الطائر. يتم إيقاف الخطاب المسرود عن صفدي عن طريق الانتقال إلى خطاب «معروض» عندما ننظر إليه في علاقته بالسابق، لكنه من حيث طبيعته مسرود. فيحكي لنا قصة «الهولندي الطائر» من بدايتها إلى نهايتها. وبعدها يستأنف الخطاب المسرود عن صفدي.

إنّ الحكي عن صفدي يتصل بالنص، أما الحكي عن «الهولندي الطائر» فهو مناص، أي بنية نصية طارئة، ويمكن الاستغناء عنها، دون تغيير المعنى (؟!).

2 ـ يتحدث الراوي عن رمضان وانقسام الطلبة قسمين في الجامعة صائمين، (مؤمنين) ومفطرين (ملحدين)، ويواجه المؤمنون الملحدين بالعنف لو ضبطوهم يفطرون أو يدخنون. يقدم لنا الراوي ذلك عن طريق الخطاب المسرود. وقبل أن يتحدث عن «عربي» باعتباره بؤرة السرد، نجد أنفسنا ننتقل إلى خطاب معروض «آية قرآنية» توضع بين هلالين. وبعدها يخبرنا أن عربي فضَّل عدم المواجهة مع المؤمنين، وأنه ذهب إلى الفندق الذي يسكن فيه ليدخن ويأكل. إنّ الخطاب «المعروض» مناص، باعتباره كما رأينا بنية نصية طارئة، ويمكن الاستغناء عنها.

3 ـ في إطار الخطاب المعروض يتحدث المتشائل إلى معلمه القديم وموضوع حديثهما المقدم بصيغة العرض يدور عن لماذا بقي المعلم في الأرض المحتلة بعد أن غادر الفلسطينيون (المتشائل هنا يبيت ليلته الأولى في إسرائيل بعد محاولته الرجوع إليها بحثاً عن زميل أبيه). فيخبره بأنه يجمع الشمل، وأن الإسرائيليين ليسوا أسوأ من الأمم المتعاقبة على فلسطين. وأن دم الإنسان مقدس... فيكون الانتقال من الخطاب المعروض عن فلسطين وإسرائيل الآن، إلى «الخطاب المعروض» ذي الطبيعة السردية عن فلسطين الأمس في عهد الصليبيين وفي القرن الحادي عشر الميلادي. وبعد هذا الخطاب المعروض الطارئ ذي البعد السردي، يكون الرجوع إلى الخطاب المعروض عن القدسية وفلسطين في عهد الإنجليز...

إن الخطابات «المعروضة» الطارئة هي المناصات كما نحددها. ولهذا السبب اعتبرت هذه الخطابات عند بعض السرديين حكياً على حكي (Métarécit) (ميك بال)، وهي كذلك. وإذا كنا في الصيغ اعتبرناها صيغاً معروضة، فإننا نسميها هنا مناصات، أي كبنية نصية مستقلة ومتكاملة. وهذا المناص ليس دائماً حكياً على حكي. إنه كما يظهر لنا من خلال الأمثلة التالية يأخذ السمات التالية التي نعطيها إياه بحسب نوعيته النصية:

1 ـ مناص سردي في المثال الأول.

2 ـ مناص ديني في أنت منذ اليوم.

3 ـ مناص تاريخي في الوقائع الغريبة.

تتعدد هذه المناصات بتعدد أنواعها، وهكذا يمكننا الحديث عن مناصات شعرية مثلاً أو سياسية أو ما شابه ذلك. وفي المناص السردي ندخل كل ما يتصل بالحكي سواء كان أسطورة أو خرافة أو حكاية شعبية...

قلنا إنَّ هذه المناصات يمكن الاستغناء عنها، على اعتبار أنها طارئة، وهذا صحيح افتراضاً. لكنها عندما تحضر كبنية نصية نعمى ذلك أن لها وظيفة معينة يجب كشفها وتحليلها، ما دامت تأتي في سياق نصي محدد، وتتفاعل مع بنية نصية معينة.

إنَّ هذه المناصات لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، ولا يجب قراءتها في ذاتها، وإلا اعتبرت حشواً وطارئاً لا قيمة له. بنيوياً نلاحظ أن هذه المناصات ـ كما نرى في الأمثلة ـ جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

1 ـ المماثلة: أو لنقل التشبيه في المثال الأول. فحالة العربي هي حالة الهولندي الطائر. كلاهما محكوم عليه بالعذاب والمعاناة، ما لم يتخلص من عقدة الذنب.

2 ـ المعارضة: في المثال الثاني يحقق «المناص الديني» بعدين مزدوجين، فهو لسان حال الطلاب المؤمنين الذين يعاقبون الملحدين، وهو الذاكرة الدينية التي يحملها عربي. إنه يتحدى ويعارض لسان الحال، وصوت الذاكرة الطفولية (أماسي رمضان المطيّنة بالتذكار). وهو إلى جانب ذلك تعريض بالعصر (العربي) بكامله الذي كل الناس فيه خاسرون، مؤمنين كانوا أو ملحدين. إنَّ الخسران يحمله النص الديني دلالة معينة، لكنه في السياق الذي يوظف فيه مزدوج فهو ضد النص الديني الذي يعلن خسران الملحدين من جهة، وهو من جهة ثانية ضد خسران العربي الذي يرجع خسرانه إلى عدم تخلصه من الدين وبقية العادات والتقاليد التي يتشبع بها العربي. نحدد هذا البعد انطلاقاً من المناص نفسه الذي نجده أيضاً في الزمن الموحش، محملاً بالدلالة نفسها. (انظر ص 48 من خلال العرض بين شبلي وراني).

3 ـ التفسير: فالمعلم الذي كان، يمارس التفسير للتلميذ الذي كان (المتشائل)، وهذا البعد التفسيري للتاريخ من منظور المعلم، يبرز الامتداد: امتداد الماضي في الحاضر، وبالتالي تبرير بقائه في إسرائيل وخدمته في الدولة الجديدة. إنه بمثابة استطراد.

إنّ العلاقات الثلاث (المماثلة ـ المعارضة ـ التفسير) تحقق وظيفة جمالية وبلاغية بكونها تعمق تجاوبنا وفهمنا للنص عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في السياقات التي ترد فيها، كما أنها تعميق للدلالة المبتغاة. فالعربي مثل الهولندي الطائر شقاوة ومحنة، وهو في خسران كالذي تحدث عنه القرآن، وحيفا محكوم عليها أن تتقدس دائماً، وتتعرض للزوال...

وهكذا يمكننا أن نلاحظ أن المناصات بمختلف أنواعها (سردية ـ شعرية ـ تاريخية..) تشبه إلى حد بعيد تركيبياً صيغة الخطاب المعروض غير المباشر الذي يتم فيه حضور صوت الراوي إلى جانب صوت الشخصية، لكن يستقل أحدهما عن الآخر.

2 ـ التناص

إذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجاً ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيّن وجود التناص أحياناً، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل. إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث عن صوت الآخر (الشخصية). نمثل له بالأمثلة التالية، ثم نقوم بعد ذلك بالتحليل.

1 ـ «(الليل يدخل في النهار، والنهار يدخل في الليل)، وأنت تدخل فيهما، وهما يخرجان منك، أمينة فيك، وأنت في مني، ومني خارجك، ورائي يعبرك، وسامر البدوي يحاذيك، وأنت خارج من نفسك ومن أمية وفهم...

ـ (افتح يا سمسم)، افتح للعربي الناقص في العصور المنحطة. وتثب أمام وجهي هامسة: لما يتم بعد!

الزمن الموحش: ص 76.

2 ـ قال أكبرهم «أي والله... لا أعجب لو أخبرني أحد عن بغلة أنجبت»، قال الثالث: أقصرهم قامة «نستعيذ بالله» يا مولانا.. (لو حملت بغلة وأنجبت لكان هذا علامة على انتهاء عمر الدنيا....) قال غليظ الصوت: «وما أدراك أنها لا تنتهي» أصغى عمرو، حديث طريف لكن له مغزى.. بأي شيء يتخاطب العجائز؟!. ليفتح أذنيه

تماماً، عندما قابل مقدم البصاصين أول مرة قال له: «البصاص المكين عبارة عن أذنين وعينين، يسمع ويرى، يحفظ وينقل، حتى في ساعات نومه».

الزيني بركات: ص 138 ـ 139.

3 ـ «يتجهون نحو الحقول والمغاور (مضبوعون) لا يملكون غير هذا الواقع القوي لأن ينجو من الموت، كل شيء غير ذلك لا قيمة له... ويلتقي أهل بيت ثويا أهل عمواس وأهل يالو عند الطريق العمومية. (هم أيضاً مضبوعون). الطائرات (بالت على أذنابها ورشتهم). الجباه لا تصطدم بشيء، الجباه لا تجرح...».

عودة الطائر: ص 42.

إن الأمثلة الموضوعة بين الهلالين هي المتناصات ويصعب علينا تمييزها عن غيرها ما لم نرجعها إلى نصوصها الأصلية السابقة التي أخذت منها. ونلاحظ أيضاً، أنها عكس المتناصات جاءت مدمجة ضمن البنية النصية الأصل ومتداخلة معها من خلال صوت الراوي أو صوت إحدى الشخصيات، بحيث يصعب تحديدها.

في المثال الأول نجد أنفسنا أمام متناص مأخوذ من النص الديني: «يولج الليل في النهار، ويولج النهار في الليل...». وسمسم في المثال الثاني ليس شخصية في الرواية، بل إن التعبير بكامله «إفتح يا سمسم» هي كلمة السر في الحكاية الشعبية الدائرة في عوالم الجن والسحر. وكذلك ربط إنجاب البغلة بنهاية العالم تشي بالمعتقد الديني الشعبي الذي يحدد علامات نهاية الدنيا. أما «مضبوعون» و «الطائرات بالت ورشت»، في المثال الأخير، فلا يمكن إرجاعها إلاّ إلى قصة «العروس والضبع» التي سبق أن قدمت إلينا في رواية عودة الطائر كمناص سردي للمماثلة بين العربي والعروس التي اختطفها الضبع، وكل من يقربه يبول عليه ويدوّخه (ص 26 ـ 27).

نلاحظ أن المتناصات جميعاً تحيل إلى نصوص سابقة، ويختلف القرّاء في تحديدها بحسب نوعية خلفياتهم النصية. إنها جميعاً مضمنة ضمن النص الأصل. وجاءت دون الإشارة إلى أنها نصية مستقلة. وهكذا نعاين أنها جاءت في المثال الأول محولة: يولج تصبح يدخل. وإذا كان في الأصل إرجاع فعل إيلاج أحدهما في الآخر منسوب إلى الله ودال على قدرته، فالفعل هنا متبادل بين الليل والنهار، فأحدهما يدخل في الآخر، لنربط ذلك مع شبلي الذي يدخل فيهما، إشارة إلى أن له «القدرة» نفسها التي يملكان، لكنهما لا يدخلان فيه، أي تحقيق فعل التبادل، ولكنهما يخرجان منه. ومن خلال اللعب بهذا الفعل «الدخول» في بعض الشخصيات يأتي بنقيضه «الخروج» الذي يتم بالطريقة التي يحدث بها الدخول، ومنهما يستطرد إلى «العبور» و «المحاذاة»، والخروج

من النفس ومن أمينة. إنّ هذا التحويل الذي تمّ على مستويات عدة للمتناص نلاحظ كيف أنه يحقق بعداً جمالياً يكمن في اللعب بالتركيب عن طريق التوليد، بالإضافة إلى كونه يحقق الدلالة الأصل وهي كون «الفعل» دخولاً كان أو خروجاً كيف أنه دوري. وعلة الدورية واردة في المعنى الديني الأصل: قدرة الله على استمرار الحياة إلى أجل معين. لكن النص بمحافظته عليها يتسبها بجعلها خالصة لعالم شبلي ومجتمعه الذي يعيش فيه: إنّه عالم روتيني لا يقوم فقط على تبادل الفعل الواحد (الدخول)، ولكن تبادل نقائضه أيضاً[*].

وفي «إفتح يا سمسم، إفتح للعربي الناقص...» إشارة واضحة إلى العجز والنقصان والسخرية أيضاً. فإذا كانت كلمة السر في الحكاية الشعبية إيجابية، فهي هنا ليست إلاّ إعلاناً عن سخرية القدر والسخرية منه أيضاً. وتفقد بذلك دلالتها الحقيقية في الحكاية، لتتحول هنا إلى التعبير عن معارضة العربي «الناقص في العصور المنحطة» والسخرية منه.

إن المتناص جيء به هنا محوّلاً عن دلالته الأولى، بتحويله وتوظيفه توظيفاً مناقضاً ومعارضاً. وفي ذلك إنتاج لدلالة جديدة.

في كلام الشيخ القصير القامة لا يأتي المتناص بالشكل نفسه الذي رأيناه في «الزمن الموحش». إنّه هنا يتم استيعابه وتقديم دلالته الكامنة فيه للتدليل على أن ما طرأ يدخل في باب «العجب». سياق هذا الكلام، قرار الزيني بركات بأن يحمل كل إنسان «بطاقة جلدية» للهوية ليعرف بها. فاستنكر الناس أن يكون مثل هذا الفعل، وأدخلوه في باب العجب. إنّهُ نظير القول بـ «إنجاب البغلة». وهو بالتالي إعلان عن نهاية الدنيا. يأتي المتناص هنا محملاً بدلالاته المعتقدية السائدة، لذلك جاء عن طريق التضمين وليس التحويل كما رأينا أعلاه. لذلك يختلف استعمال المتناص باختلاف السياق الذي ورد فيه، واختلاف الشخصية التي توظّفه. فشبلي ليس هذا الشيخ المتدين الذي يعلم الصبيان. لذلك، كان التعامل مختلفاً على الرغم من أن المتناص من طبيعة واحدة: دينية وحكائية.

أما المتناص «مضبوعون» الوارد في الجزء الأول من المثال الثالث، فلا يمكن التعامل معه ككلمة عادية. وهي فعلاً لوَحْدِهَا كافية للتدليل على المعنى: «فلان مضبوع»، لكنها تتكرر في المقطع الثاني، وترتبط بـ «الطائرات بالت على أذنابها ووشتهم». إنّ هذا المتناص سبق أن قدم لنا كمتناص سردي، وهو يتم تحويله إلى متناص للإحالة إلى دلالاته التي أصبحت الآن أكثر دلالة على تحول القصة إلى واقع، إذ

(*) في الصفحة 93 يؤتى بالمتناص نفسه وبالطريقة التحويلية نفسها (ص 93).

السياق الذي يوظف فيه هنا هو اليوم الثاني للحرب، حيث غارات إسرائيل على المواطنين العرب. فيتم تضمينه لإبراز التماثل بين دلالة القصة وما يجري في الواقع.

إنّ المتناص هنا، كما عاينا، وظف محوّلاً ومضمناً. في الحالة الأولى يتم من خلال التحويل إنتاج دلالة جديدة، ومعنى جديد قائم على السخرية والتعبير عن العجز. وفي التضمين يتم تأكيد المعنى الوارد فيه عن طريق المماثلة. لكن في هذه الحالة تتعمق الدلالة أكثر: فرار الزيني مثل إنجاب البغلة، وفرار المواطنين وقت الغارة الجوية الإسرائيلية يتاظر من رشه الضبع فانضبع. إنّهُ علاوة على البعد الدلالي الجديد المحمل عن طريق هذا التفاعل بين النص ومتناصه تتحقق غاية جمالية تعبيرية. وإلى جانب ذلك لا بد من الإشارة هنا أن المتناص يأخذ شكلين أساسيين: الأول خارجي عندما يكون هذا المتناص متصلاً بنصوص خارجية عن النص الأصل. والثاني داخلي، عندما يحيل إلى بنية نصية داخلية. وهكذا، فالمثالان الأول والثاني يدخلان في نطاق المتناص الخارجي، أما الثالث فهو متناص داخلي.

3 ـ الميتانصية

تشبه الميتانصية كعلاقة بين النص والميتانص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة، إلاّ أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلالياً. في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد، أي أن الميتانص يأتي نقداً للنص. وكما قلنا عن المتناص بأنه يكون متنوعاً (سردي ـ شعري. . .) لكذلك الميتانص قد يكون أدبياً (نقد أدبي) أو إيديولوجياً، أو تاريخياً. . . أو ما شابه، إلاّ أن العلاقة التي يقيمها دائماً مع النص هي علاقة نقدية. وهذه بعض الأمثلة على ذلك:

1 ـ «ـ متى تكتب الشعر؟

ـ عندما يتعتعني السكر. آنذاك يصير العالم طيفاً ورؤى فأدخل هلام الألوان والصور المتراثية.

ـ (لعل هذا يفسر ضبابية شعرك).

ـ ليست ضبابية، أنا أكتب بالرائحة واللون والوجع.

ـ (الوجع الخاص!).

ـ ومتى كان الشعر غير وجع رؤيوي شديد الخصوصية؟

ـ (لدى معظم شعراء العرب القدامى على ما أعتقد).

ـ أبداً، في شعر طرفة إحساس أبدي بالموت. . . امرؤ القيس. . . النواسي. . الشنفري وعروة، ذؤبان العرب ماذا كانوا غير ذلك الصوت الخاص الذي ينمو

في النفس...

ـ (كانوا استثناء!).

ـ هؤلاء هم شعراء الأصل...

ـ (لكنك تبدو مفرقاً في الذاتية، يخيل لقارئك أحياناً أنك نهلوس)».

الزمن الموحش: ص 65 ـ 66.

2 ـ «لا تلمني، يا محترم، بل لُمْ أصحابك، ألم يكتب شاعركم الجليلي (توفيق زياد).

سأحفر رقم كل قسيمة

من أرضها سلبت

وموقع قريتي

سأبقى دائماً أحفر

من الحبة/إلى القبة

على زيتونة

في ساحة الدار؟

(فإلى م يظل يحفر وتظل سنو النسيان تعبر وتمحو؟ ومتى سيقرأ لنا المكتوب على الزيتونة؟ وهل بقيت زيتونة في ساحة الدار؟)».

الوقائع الغريبة: ص 34.

3 ـ «فهتفت به: فأنطقني!

قال: عد إلى الكتابة إلى صاحبك.

قلت: أخرجني إلى الناس وكأنني خارج عن الناس.

قال: (وهل استشعر (أصبح شاعراً) منهم بمختلف كثيراً عنك، أما أنت فتقمصت هرة. وأما هو فتقمص شاعراً. وكلاهما يهرب حتى يتنفس، ويختنق حتى لا يموت، ومنهم من احترف الأدب عجزاً، ومنهم من هرب من موقفه بتغيير موقعه)!.

الوقائع الغريبة: ص 101 ـ 102.

4 ـ «واجتذب رمزي التوراة من يد باميلا، إنه لا يصدق. يعيد قراءة الإصحاح بتمعن إنه لا يصدق، ويقول: (حقاً إن التاريخ يعيد نفسه).

ـ إنها قصة طريفة جداً، كنت قد قرأتها قبل الآن ولكنني لم أعرها كثيراً من الاهتمام، لم أكن أراها في محتواها التاريخي.

ـ (يحيني فيها ثلاثة أشياء على الأقل).
ـ ما هي أيها العالم المحلل؟
ـ ... ويقول: (أولاً عصبية أبناء يعقوب التي تقابلها براءة تامة عند الكنعانيين. ظن الكنعانيون... أن أبناء يعقوب قوم مسالمون... كذلك ظن الفلسطينيون في العصر الحديث... لم يدركوا أن للصهيونيين مخططاً لختنهم وذبحهم مع أطفالهم...)».

عودة الطائر: ص 94 ـ 95.

يتجلى لنا من خلال هذه الشواهد مجيء الميتانص بنية نصية مستقلة ومتكاملة، سواء جاءت بعد البنية النصية الأصل (القصيدة في المثال الثاني)، أم عن طريق العرض الذي تتحدث من خلاله شخصية من الشخصيات، أي أنه يأتي متخللاً كلام شخصية أخرى. وفي هذا الإطار يأتي الميتانص نقدياً عن طريق تفاعله مع بنية نصية أخرى سواء كانت أصلية كما نجد في الحوارات بين الشخصيات حول قضية معينة من صميم أحداث القصة، أو كانت هذه البنية النصية متفاعلاً نصياً (قصيدة توفيق زياد ـ قصة يعقوب كما وردت في التوراة...) وهذا يؤكد لنا تحول البنيات النصية المتفاعل معها من موقع إلى آخر، أي أنها تتحول من نوع إلى غيره. وسنلاحظ ذلك في نهاية هذه النقطة.

يأخذ الميتانص في المثالين الأول والثاني بعداً أدبياً، حيث ينتقد شبلي شعر سامر البدوي، ويتموقف من طريقته في كتابة الشعر، إذ يراه شعراً مغرقاً في العتامة والذاتية. والشيء نفسه نجده في طريقة قراءة المتشائل لقصيدة زياد الحرفية. فهو ينتقدها ساخراً من عدم مطابقتها الواقع، فالنسيان والتحول يجعلان كلامه بلا فائدة. وفي المثال نجد أنفسنا أمام ميتانص ثقافي، وإن كان بعده أدبياً. فالرجل الفضائي يدعو المتشائل إلى معاودة الكتابة، فليس هو أقل من الشعراء الذي يكتبون، أو من الأدباء الذين يغيرون مواقفهم السياسية والإيديولوجية.

أما في المثال الأخير فنجد صفدي يعيد قراءة التوراة (قصة يعقوب والكنعانيين) ومنها يستخلص أن التاريخ يعيد نفسه. فما طرأ أمس يطرأ اليوم. وكان المحتوى التاريخي للقصة غائباً عنه. ومن خلال إعادة القراءة هاته يتبين له أن العرب والفلسطينيين لا يعون جيداً الدروس التي يقدمها التاريخ. إنّه هنا ينقد الوعي بالواقع من خلال إعادة قراءة قصة يعقوب.

يتبين لنا من خلال هذه الأمثلة أن الميتانص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاده إياه. وعبر هذا التفاعل يكون النص وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضاً. يتجلى هذا

النقيض في مختلف أنواع الميتانص التي يأخذها، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو ثقافية أو إيديولوجية. إنه يحقق وظائف أخرى غير تلك التي نجدها في المتفاعلات النصية الأخرى من مناص وتناص. ومن خلال وجود الميتانص في النص الروائي يمكننا بجلاء تبيّن المواقف ووجهات النظر التي تحملها الشخصيات. ومن خلال قراءة متأنية ودقيقة يمكننا استخلاص الدلالات التي يحملها النص، والآراء التي يعتقدها الكاتب. لكن استخلاص هذه الجوانب لا ينبغي أن يتم من خلال إقامة نوع من التماهي بين الكاتب وشخصية ما، لأن ذلك لا يتأتى لنا إلاّ بوضع كل جوانب النص في الاعتبار، وفي إطار مختلف التفاعلات النصية التي يتفاعل معها النص. أما إذا انطلقنا من بعض أنواع الميتانص ورأينا فيها تعبيراً عن آراء الكاتب، فإننا في هذه الحال نختزل دلالة النص وأبعاد رؤيات الكاتب في بنيات نصية دون أخرى. والنص كل، ولا تتجلى إنتاجيته إلاّ كاملة، أي من خلال وحدة كل مكونات النص وترابطها.

إنّ الميتانص الأدبي والإيديولوجي يهيمنان بشكل كبير، وندخل في الإيديولوجي كل ما اتصل بقضايا اجتماعية وسياسية وفكرية عامة. وتبرز لنا هذه الهيمنة في كون العديد من الشخصيات لها صلة بالثقافة والسياسة والأدب:

1 ـ عربي، في أنت منذ اليوم يكتب مذكراته، ويسمي مدينته «عجيرة»، وإلى جانب ذلك يكتب رواية. ينخرط في الحزب، ويناقش آراء حول الدين والمجتمع والمرأة والتاريخ. . .

2 ـ شبلي، مثقف ومنخرط في الحزب، يعاشر شخصيات مثل منى التي تكتب الشعر وراني (الرواية) وسامر (الشعر). يأخذ الميتانص الأدبي بعداً هاماً في النص، بالإضافة إلى الإيديولوجي، حيث كثرة السجالات مع الشخصيات حول المرأة والجنس والمجتمع والتاريخ والسياسة.

3 ـ في عودة الطائر: صفدي أستاذ وباحث جامعي، وصديقته باميلا عندها ثقافة عالية، لذلك يبدو طبيعياً أن يتحدثا عن الجنس والثورة والحضارة والفن والمجتمع العربي. .

4 ـ سعيد يكتب الرسائل، وهو على اطلاع على كل ما يكتب في الصحف، وله ذاكرة قوية وحافظة، فهو لا ينسى الدروس التي تلقّاها في الطفولة، وثقافته واسعة قديمها وحديثها. لكلّ ذلك نجد حضوراً للميتانص النقدي لنصوص شعرية ولأحداث تاريخية وسياسية معاصرة. . .

إن هذه الأنواع جميعاً (المناص ـ التناص ـ الميتانص) تتداخل فيما بينها، وتتبادل

الفعل، وتصبح تشتغل كبنيات نصية حرة: يتغيّر موقعها، وتنتقل من نوع إلى نوع، وتدخل في علاقة مع بنية نصية أصل، كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها. وهذا طبيعي لأنها بنيات نصية مستوعبة في النص الذي يستغلها استغلالاً كبيراً، وبذلك فإنها تصبح جزءاً لا يتجزأ منه. وهذا ما يدفعنا إلى تجنب اعتبارها حشواً أو شيئاً زائداً. ولهذا نفشل في تحليلها التحليل اللائق لو بحثنا عن أصولها فقط وأرجعناها إلى مظانّها. وأخيراً، ولهذا السبب أيضاً، تصبح المتفاعلات النصية أياً كان نوعها جزءاً في بناء النص وبنيته وإنتاجيته الدلالية.

ويكفي في هذا الإطار أن نشير إلى قصة العروس والضبع والهولندي الطائر في عودة الطائر إلى البحر. إنهما تتواتران معاً وبمختلف أنواع التفاعل النصي في أجزاء كثيرة في النص، الشيء الذي يشي بتحولهما معاً من الحالة الأولى وهو كونهما مناصين إلى أن يصبحا تناصاً وميتانص... ويمكن قول الشيء نفسه عن العديد من المتفاعلات في الزمن الموحش والوقائع الغريبة.

V ـ أشكال التفاعل النصيّ ومستوياه

I ـ أشكال التفاعل النصي

نبحث في أشكال التفاعل النصي عن التفاعلات القائمة بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة (الذاتي) ونصوص غيره المعاصرة له (الداخلي) وغير المعاصرة (الخارجي). في هذه النقطة نريد أن نشير إلى بعض الملاحظات المتصلة بالشكل الأول، ونقوم ببعض الاستنتاجات حول الشكلين الثاني والثالث، بما أنه سبق لنا أن قدمنا حديثاً عنهما من خلال إعطاء بعض الأمثلة من أنواع التفاعل.

1 ـ **التفاعل النصي الذاتي**: يختلف الكُتّاب في طرائق فهمهم للكتابة وممارستهم إياها، فقد ينتج أحدهم نصاً، ومن خلاله تتجلى لنا طريقة محددة يمكن أن نميّز بها كتاباته. وتبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوباً محدداً وعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتميّز بها. وهناك كُتّاب آخرون تختلف نصوصهم الروائية بعضها عن بعض لغة وأسلوباً، وطرائق كتابة وعوالم متخيلة. لا نريد أن نفاضل بين النوعين ما لم تتوفر لدينا معايير محددة، وقراءات دقيقة للنمطين معاً من جهة، ومن جهة ثانية لأن النصوص تختلف سواء وهي تعيد التجربة الكتابية نفسها، أو تخوض في تجربة أخرى. لذلك فالمعيار الأساس يظل كامناً في النصوص التي يكتبها الكاتب في علاقتها ببعضها وفي علاقتها بالبنية النصية التي أنتجت فيها. ولا بد لنظرية النص أو السوسيونص أن تضع في اعتبارها مثل هذه القضايا التي عليها الاهتمام بها والبحث فيها.

يبرز لنا التفاعل النصي الذاتي واضحاً عندما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل الكاتب معها مشتركة. وهكذا مثلاً نجد نصوص الغيطاني وهي تنطلق في جزء منها من التاريخ المملوكي ومن كتابات المؤرخين وبالأخص ابن أياس كيف أنها تتفاعل بعضها مع بعض، بل ويحول بعضها الآخر عن طريق إدخال بعض التحويرات والتغييرات التي تبرز لنا كون الكاتب لا يرمي إلى كتابة رواية تاريخية كما يذهب البعض إلى ذلك. ولكنه يأخذ المادة التاريخية ويحولها، يعيد بناءها، وما يتوافق وما يرمي إليه.

في إحدى قصصه القصيرة التي ضمّنها أولاً مجموعته «الحصار من ثلاث جهات» (1975)، والتي صدرت لاحقاً ضمن مجموعة ثانية تحمل عنوان القصة التي نتحدث عنها: «إتحاف الزمان فيما جرى لجلبي السلطان». نجد هذه القصة تنقلنا إلى عالم الزيني بركات بحذافيره، بحيث يمكننا تلمس ذلك دون بذل أدنى جهد إذا كنا قد قرأنا الرواية. لكننا نفاجأ بكون بناء القصة يختلف جوهرياً عن الرواية من حيث الخطاب، على الرغم من كون القصة واحدة: فأسماء الشخصيات معدلة، والأحداث مختلفة تماماً.

إنّ الكاتب يظل يمتح من عالم تجربة معينة، لكنه يتعامل بحرية مع هذا العالم. صحيح تظل ملامح التجربة واحدة: لغة وأسلوباً وطرائق كتابة، لكن هذا التفاعل النصي الذاتي لا يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه. وعندما يصل إلى هذا الحد يصبح التفاعل النصي الذاتي هنا سلبياً كعملية إنتاجية، ما دام بعد التفاعل فيه يصبح اجتراراً وتكراراً لبنية نصية سابقة عند الكاتب نفسه.

علاوة على الغيطاني، نجد «عودة الطائر» كما يذهب إلى ذلك العديد من الدارسين (إلياس خوري ـ كامل الخطيب . . .) امتداداً لروايته «ستة أيام»، سواء من حيث مادتها أو عوالمها، وهو نفس ما سنجده في روايته اللاحقة «رحيل بين السهم والوتر». لا نريد الذهاب بعيداً في تحليل هذا الشكل، لأننا لم نقرأ هذه الروايات القراءة النقدية التي تمكننا من الوصول إلى نتيجة محددة حول تجربة الكاتب من خلال تفاعل نصوصه بعضها. وحسبنا هنا أن نسجل أن التجربة النصية، لدى كل من الغيطاني وحليم بركات وحبيبي وحيدر، تنطلق من عوالم خاصة ومتشابهة، بحيث يسهل علينا تلمس خصوصية تجربة الكاتب النصية، وتفاعل نصوصه بعضها ببعض، سواء على مستوى القصة أو الخطاب. ولعل هذا يتطلب تحليلاً خاصاً وبحثاً مستقلاً.

2 ـ التفاعل النصي الداخلي: أمكننا من خلال التحليل سواء على مستوى الخطاب ومكوناته، أو على مستوى بناء النص وتفاعله، أن نرى تفاعلاً محدداً بين نصوص المتن الذي ندرس. ولا يعني التفاعل النصي هنا أن نصاً يضمن بنيات نصية لكُتّاب معاصرين له، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج. وتتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بعضها بالموقف الكتابي، والممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب، وهو يتموقف من تجربة معينة، ويسعى إلى إنتاج نص معين. إنّ هذا يتم طبعاً انطلاقاً من أن كل نص يتنج ضمن بنية نصية منتجة. وتبعاً لذلك يمارس إنتاجيته.

يتضح لنا هذا في كون النصوص التالية تشكل عوالم خاصة:

أ ـ الزيني بركات والوقائع الغريبة،

2 ـ أنت منذ اليوم والزمن الموحش،

3 ـ عودة الطائر إلى البحر.

في العالم الأول نجد أنفسنا أمام تجربة ذات هاجس واحد: كتابة نص روائي يمتح بشكل أساسي من التراث العربي ـ الإسلامي. وسواء كان هذا التفاعل النصي الداخلي قد جاء عفواً أو قصداً، فإنهما يتفاعلان داخلياً من خلال العلاقة التي يتفاعلان بها خارجياً مع البنية النصية العربية الإسلامية.

إن الشيء نفسه نجده في علاقة «الزمن الموحش» بـ «أنت منذ اليوم»: إنّهما يشتركان في محاولة تعرية الذات من داخلها، يبرز لنا ذلك كتابياً في ممارسة التجربة «الشذرية» على صعيد الكتابة. وفي التمركز على «الذات» وهي منغرسة في الموضوع. تستبطنه داخلياً، وهي تستبطن ذاتها وذاكرتها. وما لعبة المسرود الذاتي وبنية الحلم التي تهيمن فيهما إلاّ خير دليل على ذلك.

تأتي عودة الطائر لتشكل عالماً وسيطاً، تمتح من عالم التجربة الأولى، وهي تنبني على أساس تراثي (أسطورة الهولندي الطائر)، وفي الوقت ذاته على التجربة الذاتية التي نجدها في أنت منذ اليوم والزمن الموحش.

هكذا نخلص إلى أن التفاعل النصي الداخلي، يساعدنا على إقامة نمذجة (تيبولوجيا) للنصوص عندما تتوفر لدينا شروط ذلك من خلال متن واسع وقراءات جزئية لتفاعل النصوص بعضها مع بعض داخلياً. هذا وتجدر الإشارة هنا أننا في التحليل السابق وقفنا على بعض ملامح هذا التفاعل النصي الداخلي، من خلال حديثنا عن البناء النصي حيث رأينا تماثلاً بين بنيات عديدة مشتركة (نهاية النص ـ تسجيل الهزيمة ـ توظيف الرحالة...) وما شابه هذا من العناصر التي يمكن الوقوف عندها وتحليلها.

3 ـ **التفاعل النصي الخارجي:** وقفنا عند حديثنا عن المتفاعلات النصية على قديمها وحديثها. ويمكننا هنا أن نستخلص كون هذا التفاعل يقوم على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد. ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها، فالنص كان يفرز ما هو إيجابي منها وما هو سلبي فيدعم ما هو إيجابي ويدافع عنه، ويمارس النقد على ما هو مناف لمنظور النص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل. ويمكننا أن نجلي هذا الشكل أكثر من خلال حديثنا عن مستويي التفاعل.

ب ـ مستويا التفاعل النصي:

في مستويي التفاعل النصي نتساءل عن كيفية حصول التفاعل أفقياً وعمودياً مع البنيات النصية المتفاعل معها. وهذان المستويان هما:

1 ـ المستوى العام: الذي نرصد فيه بنية النص ككل مع بنية نصية أخرى متجزة تاريخياً. وتبعاً للعوالم النصية الثلاثة التي وقفنا عندها في التفاعل النصي الداخلي أمكننا معاينة تعالق الزيني بركات والوقائع الغريبة ببنية نصية تراثية. مع الزيني بركات نجد أنفسنا أمام الخطاب التاريخي، ومع الوقائع الغريبة أمام بنية الحكي العربي.

في إطار هذا المستوى نجد أنفسنا أمام بنيتين مختلفتين تاريخياً وبنيوياً، فالخطاب الروائي (الزيني ـ الوقائع) له بنيته الخاصة، والخطاب التاريخي والحكي العربي التقليدي له بنيته الخاصة. لكن النص الروائي وهو يتفاعل مع النص الآخر، يحوله لبنيته، ينقل عوالمه الخاصة به (أسلوبياً ـ لغوياً ـ طرائق حكي...)، ولكنه من خلال تفاعله معه ينتج نصاً جديداً، هو النص الروائي. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه، وإن بشكل أقل عن عودة الطائر إلى البحر، وهي تتأطر ضمن بنية قصة الخلق أو التكوين (اليوم الصفر ـ الأيام الستة ـ اليوم السابع).

2 ـ المستوى الخاص: نلمس هذا المستوى في أنت منذ اليوم والزمن الموحش، حيث يحصل التفاعل النصي مع بنيات جزئية، وليس مع بنية كبرى كالخطاب التاريخي او بنية الحكي العربي أو الديني. هذه البنيات الجزئية يتم استيعابها وتضمينها في إطار بنية النص التي هي الرواية.

من خلال هذه الأشكال والمستويين نلاحظ أن التفاعل يشتغل أفقياً وعمودياً داخل بنية النص. واستخراج مختلف الأوجه هو وحده الكفيل بتقديم تصوّر متكامل حول النص في إطار بنيته النصية التي أنتج فيها: أي في إطار علاقاته التي يأخذها مع النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه. كما أننا نلاحظ أن المستويين معاً يظهران لنا من خلال ما كنا قد سميناه في نقطة سابقة الإبراز أو الخلفية. نجد الإبراز في نصوص العالم الأول والخلفية في النصين الأخيرين، وهما معاً يجسدان طريقين مختلفين في ممارسة التفاعل، يبرز لنا من خلالهما موقف الكاتب من النص السابق قراءة وكتابة.

إن الاشتغال الذي لمسناه بين النص ومتفاعلاته، وعلاقة المتفاعلات فيما بينها داخل النص يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره وهو يبني نصاً جديداً مستقلاً بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى. وهذا يستدعي منّا تحليلاً آخر يتعلق بالأنواع الأدبية، لما لذلك من صلة بهذا الجانب.

VI ـ تركيب

تبينت لنا من خلال التحليل الصلة الوثيقة بين الصيغ والتفاعلات النصية. ولقد حاولنا من خلال تعريفنا للتفاعل النصي وأنواعه أن نضارع على سبيل المقارنة، وبهدف التوضيح بين أنواع التفاعل وبعض الصيغ. وفي تحليلنا لقسمي التفاعل وأنواعه وأشكاله ومستوييه، وإن لم نتعمق فيها جميعاً بالشكل الضروري تعمقت لدينا فكرة هامة حول خصوبة هذا المكون في الكشف عن جميع التفاعلات وأبعادها الجمالية والدلالية. وإن الوقوف على بعضها دون الآخر مُتَّصِل بكفاية هذا العنصر وحيويته في تعميق فهمنا للنص الأدبي، ومن خلاله أيضاً توضحت لنا وبالملموس فكرة كون النص يتم ضمن بنية نصية منتجة سواء كانت معاصرة أو قديمة.

في إطار التفاعل النصي يمكننا أن نستخلص السمات التالية:

1 ـ إن التفاعل النصي مع البنيات النصية القديمة أكثر من الحديثة، ولذلك دلالته في كون النص الروائي ينبني على أساس معارضة هذه البنيات أو السخرية منها، وبالأخص في جوانبها المتصلة بالتاريخ والدين. ولا شك في أن التركيز على مرحلة الانحطاط أو على الخطاب الديني الذي يجد له امتداداً من خلال بعض الممارسات التي ينتقدها النص سواء كانت متصلة بالشعائر (رمضان) أو بعض الجوانب المرتبطة بالإمامة.

وهناك متفاعلات نصية أخرى يتم تدعيمها أو الانطلاق منها لإقامة التماثل بين الماضي والحاضر: (الضبع والعروس ـ الهولندي الطائر ـ يعقوب والكنعانيين ـ حيفا قديماً وتحت سيطرة الاستيطان الصيهوني حالياً. . . .).

2 ـ في إطار أنواع التفاعل نلاحظ هيمنة «الميتانص» بمختلف ألوانه، ومن خلاله يبرز لنا البعد النقدي تجاه الزمن أو التاريخ سواء كان حاضراً أو ماضياً، ما دام هذا الحاضر امتداداً للماضي. كما يبرز في النقد الموجه للكتابة الأدبية (السوداوية ـ الالتزام الفج ـ العتامة ـ الذاتية. . .) أو في نقد الإيديولوجيا المعاصرة التي تبرزها وسائل الإعلام

الرسمية (المذياع) أو الشعبية (صحافة وكراسات الأحزاب) أو لافتات الانتخاب، سواء كانت هذه الإيديولوجيا يمينية أو يسارية.

3 ـ إن التفاعل النصي مورس بشكل أساسي عن طريق التحويل والمعارضة والسخرية، وحتى في حال استيعابه إيّاها، يتم التحويل والمعارضة لخلق الدلالة الجديدة التي يرمي النص إلى إبرازها. وسواء في مستوى التفاعل النصي العام أو الخاص، تبرز أمامنا خصوصية النص التي تجعله منغلقاً على ذاته من جهة، ومن جهة ثانية لم تجعله إعادة إنتاج لنصوص أخرى. وبهذا يتأكد لنا أن النص وهو يستوعب بنيات نصية عديدة ومختلفة زمنياً وخطابياً ونوعيا كيف أنه ينتجها من جديد، من خلال منحه إياها دلالة وأبعاداً مختلفة عن التي تكتسبها في سياقها. وهو بذلك يقدمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه وتكونه.

4 ـ من خلال الزيني بركات بالأخص تتجلى أمامنا خاصية لم نلمسها في غيره من النصوص. إن النص هنا وهو يشتغل على بنية نصية مختلفة (النص التاريخي) يسعى جاهداً لتمثيل روح العصر الراهن من خلال حديثه عن عصر غابر. يبرز هذا في حضور عناصر حديثة جديدة لا علاقة لها بالعصر الذي يرصده النص مثل:

1 ـ استعمال البطاقة الجلدية (بطاقة الهوية).

2 ـ ضبط المواليد وتسجيلها في دفاتر خاصة.

3 ـ الدعوة إلى اجتماع بعاصي العالم. . . .

إن هذه العناصر المتصلة بالأحداث في القصة، لا علاقة لها بالعصر الذي يتحدث النص عنه. وهكذا نلاحظ أن التفاعل النصي يأخذ مظهراً جديداً (تفاعل المحتوى)، وفي هذه الحالة، لا يكون النص السابق يمارس سلطته الأسلوبية واللغوية والحكائية على النص اللاحق الذي يستوعبه، بل إن بنيات النص اللاحق تصبح مقدمة لنا وكأنها جزء من بنية النص السابق. ويتأكد لنا من خلال هذا النوع من التفاعل، أن الكاتب يمارس إنتاجه الكتابي، وحتى في أقصى درجات التفاعل النصي الذي يقوم على «الإبراز»، وهو يعي جيداً عمله هذا، الذي يمارسه عن وعي وعن موقف. فالمسألة ليست مسألة محاكاة أو إسقاط، ولكنها تتعلق بتفاعل نصي مبدع وخلاّق كما يبرز لنا هذا بجلاء مع الزيني بركات والوقائع الغريبة. ومن خلال هذا التفاعل يظهر نص الزيني بركات والوقائع نصاً روائياً جديداً ينتج دلالات جديدة.

5 ـ من خلال ربطنا ما قلناه عن البناء، وما رأيناه بخصوص التفاعل النصي، تتضح أمامنا بصورة أجلى مقولة: انفتاح النص الروائي:

أ ـ إن البنيات النصية المتفاعل معها مستوعبة ومحولة ومعارضة. ومن خلال ذلك تصبح بنيات لها وجودها الداخلي في النص.

ب ـ بذلك تساهم إلى جانب البنيات التي اعتبرناها «أصلية» في بناء النص وتبنيه.

ج ـ إن انفتاح النص على صعيد البناء يوازيه انفتاح آخر على بنيات نصية أصبحت جزءاً منه. وبذلك فهو يتفاعل معها ويحاورها. ومن خلال هذا التفاعل ينتج «دلالة جديدة وموقفاً جديداً من النص ومن زمنه وتاريخه. هذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابياً وإيديولوجياً، وعلى نقد التاريخ والوعي والواقع، كما يتجلى كلّ ذلك نصياً في نصوص أخرى وَفي خلفية الكاتب النصية، أو كما جلاها النص كبنيات نصيّة متفاعل معها ضمن النص مباشرة.

وفي علاقة هذا الموقف «النصي» في أبعاده الكتابية والإيديولوجية مع القارئ، أي مع الخلفية النصية المتعددة، يأتي النص ليتزاح عن الخلفية النصية التقليدية مخلخلاً ثوابتها، ومنتقداً إياها. وبهذا أخيراً يتحقق انفتاح النص الروائي، لكن هذا على مستوى آخر. ويمكننا دفع هذا التحليل إلى نقطة أخرى لملامسة ما سبق أن رأيناه، ولكن على مستوى آخر، بوضع نص الرواية في إطار البنية الثقافية والإيديولوجية التي أنتج فيها، ونقصد بذلك البنية السوسيونصية.

الفصل الثالث

البنيات السوسيو ـ نصية

1 ـ تقديم.

2 ـ البنية الاجتماعية داخل النص.

3 ـ النص والبنية السوسيونصية.

4 ـ الرؤية والصوت في النص.

I ـ تقديم

1.1. تتعالق البنيات السوسيونصية بالتفاعل النصي تعالق الصيغ بالرؤيات، لذلك سنعمل هنا على استثمار أهم المعطيات التي تمت مراكمتها في تحليل التفاعل النصي، عن طريق وضع النص بتفاعلاته النصية التي يستوعب في إطار البنية السوسيو ـ نصية التي أنتج في سياقها الثقافي والاجتماعي. في هذا النطاق نجد أنفسنا فعلاً ننتقل إلى البعد الثالث في تحديدنا للنص.

لن يكون عملنا إسقاطياً، إذ إن عملية ربط النص بسياقه تقتضي منّا معاينة هذا السياق النصي كما يتجلى من داخل النص، وبالأخص من خلال البنيات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية والأدبية كبنيات نصية. وستؤطر هذه البنيات النصية من خلال دلالات الرؤيات المعبر عنها، والأصوات المجسدة في النص الروائي كامتداد للرؤيات والأصوات السردية في الخطاب.

لكن ماذا نقصد بالبنيات السوسيونصية؟ وما علاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر في إطاره النص؟ وكيف يمكن تحليلها بربطها بما سبق لنا أن رأيناه تحت عناوين البناء النصي والتفاعلات النصية؟

هنا لا بد لنا في هذا التقديم من تأطير كلامنا ضمن ما يعرف بسوسيولوجيا النص الأدبي، والأخص مع «بيير زيما» الذي استفدنا منه كثيراً في هذا النطاق، وإن كنا نتعامل مع مقترحاته، التي يبينها بدوره انطلاقاً من وجهات نظر يسعى لتطويرها، بنوع من المرونة لأننا لا نشتغل في الإطار النظري نفسه، ولا بالأدوات والمفاهيم نفسها. وسنحاول الإجابة عن تلك الأسئلة من خلال حديثنا عن علاقة النص بالمجتمع في إطار سوسيولوجيا النص على المستوى النظري، ثم ننتقل بعد ذلك إلى تحليل البنية الاجتماعية داخل بنية النص. ومنها إلى وضع النص في إطار البنية السوسيونصية ونختم بالحديث عن الرؤيات والأصوات في أبعادها الدلالية مع ربط دلالات النص العامة بما سبق أن رأيناه ضمن البناء والتفاعل في إطار علاقة الكاتب بالقارئ.

2.1. كل نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية محددة. وتكمن إنتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها، وبانعدام هذا التفاعل، تنعدم إنتاجية النص، لذلك نجد العديد من السوسيولسانيين وهم يتحدثون عن النص أو الخطاب كيف يحددونه وهو قيد الاستعمال. لأنه في غياب هذا الاستعمال يُغيَّبُ التواصل أو التفاعل معه. ونحن نتحدث هنا عن النص الأدبي، لا بد من الإشارة إلى أن هذا التفاعل يحصل بدءاً عن طريق اللغة. فالكاتب وهو ينتج نصه ينتجه ضمن لغة القوم الكتابية، وضمن قواعدها التي انطلاقاً منها ينتجون خطاباتهم ونصوصهم. بل وينتج أيضاً نصوصه ضمن القواعد الكتابية التي يلتزم المجتمع بها، وتقوم كل المؤسسات الاجتماعية والثقافية والتربوية بتحديدها وتقريبها من الأذهان وتجذيرها في الوجدان منذ الطفولة، وتمهدها بالحفاظ عليها والحرص على استمرارها مع تطور الأجيال والعصور. وبهذا تغدو هذه البنيات والقواعد ثابتة، وحتى عندما تتحول، فإن تحولاتها تظل خارجية ولا تمسّ عمق هذه القواعد والضوابط.

لكن تطور الحقب والعصور يمكن أن يحدث تحولاته على صعيد اللغة الأم، فتتحول إلى لغات فرعية يمكن أن تَتَبْنَيَن في محيط لغوي معين وعلى المستويات كافة، فتصبح علاقاتها باللغة الأم علاقة الأصل بالفرع، وتتبنين كنسق خاصّ وتنتج لها فيه قواعد وضوابط ويحرص على بقائها وديمومتها. نجد هذا حال اللغات الأوروبية الحديثة مثلاً.

بالنسبة للغة العربية، فإنها على الرغم ممّا عرفته من تطوّر وتحوير بابتعادها عن محيطها اللغوي الأول جغرافياً والذي مس بنيتها الصوتية والتركيبية والمعجمية باختلاف المناطق التي تتحدث «العربية» في التواصل اليومي، فإنها مع ذلك ظلت قواعدها وضوابطها وقيمها الكتابية مهيمنة ومستمرة على الرغم من تبدل العصور والأزمان وامتداد رقعتها في مناطق بعيدة.

إن الكاتب العربي ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية. وهذه البنية ليست بنية منغلقة على ذاتها بطبيعة الحال. إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية فرعية داخلياً (داخل المجتمع العربي) وبنيات نصية أخرى (أجنبية). وداخل هذه البنية النصية واللغوية الكبرى يمكننا تأطير النصّ العربي المكتوب (الروائي في حالتنا).

إلى أين نريد الوصول من وراء تسجيلنا لهذه الحقيقة البديهية ربما؟ جواباً عن هذا السؤال نريد ببساطة الذهاب إلى تجاوز الفهم التبسيطي لعلاقة النص الأدبي بالمجتمع، سواء كان هذا الفهم تبسيطياً ساذجاً وهو يتحدث عن عكس البنيات الأدبية للبنيات الاجتماعية، أو وهو يرى بتماثل معيّن بين البنيتين النصية والاجتماعية. إنهما التصوران

اللذان يهيمنان على ساحتنا الثقافية العربية بوجه عام، وإن بدأ يتقهقران، ولا أقول يغيبان، حالياً بسبب بدايات هيمنة التصور الذي يقتصر على الجانب الداخلي للنص الأدبي، دون وضعه في إطار المجتمع كما يفعل السوسيولوجيون أو البنية النصية واللغوية الكبرى كما نريد الذهاب إلى ذلك من منظور سوسيونصي. وضمن هذه البنية النصية الكبرى في بعدها الكتابي واللساني العربيين على المستوى العام ينتج العربي نصه الأدبي وفي إطار بنية نصية صغرى هي التي نسميها البنية السوسيونصية ـ على المستوى الخاص، ما دامت جزءاً من تلك البنية النصية الكبرى.

1.2. في دراسة هامة لبيير زيما تحت عنوان «من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية»[1] ينطلق من تأطير السجال بين الماركسيين والبنيويين ويرى أنه كان من الممكن أن تتطور سوسيولوجيا الأدب كعلم للنص (سوسيولوجيا النص الأدبي) لو استفاد بعضها من الآخر. ولإنجاز هذه السوسيولوجيا النصية يجب أولاً تجاوز السوسيولوجيا التقليدية (المضمونية) مع لوكاش وغولدمان وبقية التصورات الأحادية المعنى التي تلغي الوسائط اللسانية والنصية. هذه الوسائل التي منها سوسيولوجيا النص الأدبي أساساً لانطلاقها.

إن الكاتب بحسب زيما، باعتباره منتجاً للنصوص، ليس معنياً مباشرة بالقضايا السياسية والاجتماعية والنفسية، لأنه ببساطة لا ينتج من أجل السياسي أو الباحث الاجتماعي أو النفسي. إنه يكتب بواسطة نصوص وبواسطة لغة مجتمعه.

هذا التصور في خطوطه العامة ليس جديداً، تينيانوف وجاكبسون في سنة 1928 ألحا على الروابط بين الأدبي والخارج الأدبي. وهذا الإلحاح لم يهتم به لا لوكاش ولا غولدمان الذي وهو يدرس تراجيديات راسين لم يضعها في إطار الخطاب الدرامي في العصر الذي ظهرت فيه. إنه انطلاقاً من بنية النص يمكن الانتهاء إلى ضبط علاقتها بالإنتاج الأدبي في العصر، وهي تسايره أو تتمرد عليه تركيبياً ودلالياً.

يذهب تينيانوف إلى أن العلاقة بين الأدب (النص) والمجتمع لا يمكن العثور عليها إلا من خلال اللغة: إن للأدب وظيفة لفظية في علاقتها بالحياة الاجتماعية، وإن المتوالية الأدبية أو النظام الأدبي هو الذي نرجع إليه مقولة «توجيه» الوظيفة، ولا يمكننا أن نرجع هذا إلى عمل أدبي مفرد. لذلك فقراءة «دون كيشوت» غير ممكنة بحسب وجهة تينيانوف إلا عبر السؤال عن معرفة ما هي الأنساق الجديدة التي أدخلها؟ وهكذا يخلص إلى أن المعارضة الساخرة تأتي تكسيراً للمتوالية الأدبية. يستنتج زيما بناء على ذلك أن تفسير هذا التكسير بإرجاعه إلى وضع سوسيوتاريخي مباشر تفسير قاصر (ص: 227).

---

(1) بيير زيما 1978، ص: 221 ـ 263.

إن تحديد التطور الأدبي بربطه بتطور المتواليات الأدبية يبيّن القيمة التي تكتسبها البنيات الخارج نصية في تفسير الظاهرة الأدبية. لكن تينيانوف والشكلانيين الروس وقفوا عند حد كيف كتب النص؟ ولم يتجاوزوا ذلك إلى الوقائع الاجتماعية، بحسب ما يرى زيما، ويأتي يان موكاروفسكي لتجاوزهم انطلاقاً مما يسميه «التطور التاريخي».

2.2. يذهب يان موكاروفسكي إلى وضع دور السياق الاجتماعي المصاحب لتطور الأدب في الاعتبار، من خلال تأكيده على أن التطور الأدبي يصعب فهمه دون استخراج البنيات الاجتماعية. إنه هنا كما يرى زيما يقترب من أدرنو وهو يَجْمَعُ بين القطبين المتعارضين حول النص: إن هناك استقلالاً بنيوياً للتطور الأدبي، وفي الآن نفسه هناك المبادرة الذاتية للكاتب. هكذا نلاحظ أن بنيوية حلقة براغ أكثر دينامية من البنيوية الفرنسية عموماً (234). والمقصود بالمبادرة الذاتية للكاتب البعد الخارجي عن البنية الأدبية، لأن الذات (الكاتب) تعيش في دينامية تاريخية خاصة لها قوانينها المفتوحة على إمكانات الكاتب وحياته.

تبرز دينامية بنيوية مُوكَارُوفْسكِي في إلحاحه على أن يفكر دارس الفن في خضوع النص لقوانين تاريخية، وهذه القوانين هي التي توحي إلى المصالح الاجتماعية الكامنة وراء التحولات الجمالية التي يبلورها الفنان وهو يواجه القيم السائدة والمتجذرة في الوعي الجماعي.

انطلاقاً من هذين التصورين يركز زيما على المظهر اللفظي أو اللساني للأدب باعتباره وسيطاً بين النص والمجتمع. ويوضح جذور هذا التصور عند إيخنباوم ونصوص الشكلانيين الروس في بعض إشاراتهم الذكية، مثل قولهم بأن النصوص المكتوبة والشفوية تصلح لأن تكون مواد للكاتب. إنه يحولها بحسب مقتضيات كتابَتِهِ الشخصية، وبحسب قوانين المتوالية الأدبية. وهكذا فاستيعاب النص الأدبي لنصوص غير تخيلية، يمكن أن يكون من النقاط التي يجب أن تهتم بها سوسيولوجيا النص كما يرى زيما، لأن العلاقة بين النصوص الأدبية بغير الأدبية، بين اللغات الإيحائية والتعيينية، هي في الآن ذاته الموئل الذي تبرز فيه البنية الاجتماعية بواسطة الخطاب التخييلي. مارس إيخنباوم هذا التصور من خلال وقوفه على الكلام الشفوي في نصوصِ غوغول، لكن إيخنباوم وهو يكشف عن هيمنة «الحكي المباشر» عند الكاتب لم يرَ فيه إلاّ كونه تقنية سردية خاصة. ومثل هذا العمل ما نجد مثلاً، كما سبقت الإشارة إلى دعوة هنري جيمس إلى ممارسة العرض في الحكي. إنه موقف جمالي كما فسرنا ذلك عند حديثنا عن الصيغ، بمقابلته مع تصور أفلاطون الوجودي والفلسفي وهو يلح على ضرورة صيغة السرد. لذلك عندما انتهينا من حديثنا عن الصيغ لم نقف عند حد اعتبارها تقنية سردية ما دام اللعب الصيغي فيها مهيمناً، ولكنا ربطنا الصيغ بما سميناه التفاعل النصي، لنبحث في

دلالة هذه الصيغ، عبر الانتقال من البعد النحوي للخطاب إلى البعد الدلالي للنص.

3.2. على عكس إيخنباوم شدد باختين على العلاقة الحوارية بين الخطابات المختلفة وهو يقوم بقراءة رابلي ودوستويفسكي، انطلاقاً من قوله بأن تصوّر العالم في الرواية الذي يعبّر خطاب البطل حول الواقع، هو الذي يصبح الموضوع الأساسي لخطاب الكاتب. غير أن سلبية باختين تكمن، كما يسجل زيما، في اعتباره الكرنفال مؤسسة ثقافية دون اعتباره لوظيفته السوسيوتاريخية المتحولة في المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر.

وهذا الوقوف عند هذا الحد جعل باختين لا يجيب عن لماذا الرواية البوليفونية عند دوستويفسكي؟ ولماذا يعيد إنتاج البنية الكرنفالية؟ وما هي المصالح الاجتماعية المتمفصلة في هذه البوليفونية؟ ويلاحظ زيما أهمية مشروع كريستيفا في هذا الإطار وهي تقرأ باختين بربطها الإنتاج الأدبي (الكتابة) بالتلقي (القراءة) وهي تتحدث عن النص باعتباره حوار عدة نصوص وهي تكشف عن العلاقة بين الكتابة والكلام في النص الروائي في القرون الوسطى، لينتهي بعد ذلك إلى اعتبار التناص مفهوماً سوسيولسانياً، تأخذ من خلاله المظاهر الاجتماعية بعداً لسانياً.

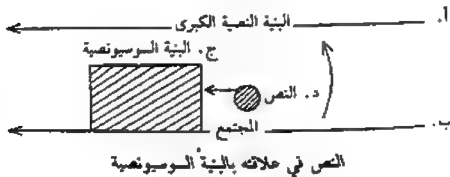
1.3. بناء على هذا التصور الذي يذهب فيه زيما من المظهر اللساني للنصّ في علاقته بنصوص أخرى إلى اعتباره التناصّ مفهوماً سوسيو - لسانياً تتجلى من خلاله المظاهر الاجتماعية داخل النص، ومحاولته تفسير هذه العلاقة بين البنية النصية والبنية الاجتماعية ننطلق في تحديدنا وفهمنا لعلاقة النص بالمجتمع في نطاق ما سميناه البنية السوسيونصية، كتتمة لما كنا قد بدأناه في (1.1) بعد تشخيص الصورة أو الخلفية النظرية التي يحددها زيما والتي نستلهمها هنا دون أن نسقطها مراعين خصوصية النص العربي وتطوره التاريخي.

إن النص ينتج في إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية تتكون تاريخياً. في تطورها التاريخي تَتَبَيَّنُ فيها ثوابت، وتطرأ تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية وتصبح جزءاً منها دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر يتلاشى مع الزمن لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل وتغييرها. وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض في حقبة أدبية أخرى وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل.

هذه البنية النصية الكبرى «متعالية» على المجتمع العربي أو المجتمعات العربية وهي تعيش وقائعها اليومية وأحداثها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وهي التي، عندما نقوم بقراءة النص، يجب النظر إليها ومعاينتها في النص ذاته كتجل لساني في مستوى أول باعتبارها ثابتاً، ثم النظر بعد ذلك إليها من خلال تجليها في بنية سوسيونصية خاصّة ومتحولة. ومعنى ذلك أن البنية النصية الكبرى هي نتاج بنيات سوسيونصية صغرى

في التطور التاريخي. فمنها تتغذى وتتبنَّين، وتبعاً لذلك هي التي ستحدِّد الإنتاج النصي، أو إعادات الإنتاج التي تساهم في ثوابت تلك البنية الكبرى، في تفاعل، وضمن التحولات والمظاهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

2.3. لتقريب هذه الصورة وتجسيدها بشكل ملموس نقول إن النص الأدبي ينتج ضمن بنْية نصية منتجة (التفاعل النصي)، وفي إطار بنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية (البنية السوسيونصية). إن البنية النصية المنتجة هي البنية النصية الكبرى التي يتفاعل النص معها تفاعلاً معيناً. وشكل تفاعله معها يتداخل فيه نوع تفاعله مع البنية السوسيو ـ نصية التي أنتج فيها زمنياً. وهذا يؤكد التعالق الذي سجلناه في البداية بين البنيتين الكبرى والصغرى وتجليهما على مستوى النص. بهذا التصور تغدو العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقاً، لأن المجتمع هنا يصبح عنصراً تاريخياً ومنظوراً إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معاً. وقد لا تصاحب تحولاته المادية تحولات فكرية (نصية)، لذلك يمكننا الإمساك بإنتاجية النص ليس عن طريق مماثلتها ببنية اجتماعية أو سياسية معينة ولكن عن طريق معاينتها في سياق التطور النصي (البنية النصيّة الكبرى) وفي سياقها الاجتماعي المحدد (البنية السوسيونصية). وكل ذلك يجب أن يتم من داخل النص، كما يمكننا التمثيل لذلك من خلال هذه الخطاطة:



النص في علاقته بالبِنْية السوسيونصية

إن الخط (أ) يبيّن لنا صيرورة البنية النصية الكبرى بموازاة مع الخط (ب) الذي يبيّن صيرورة البنية الاجتماعية. وهذا التوازي لا يعني الانعكاس ولا التماثل. فالعلاقة بينهما جدلية بالمعنى الحقيقي أي المنظور إليه تاريخياً. فالتحول التاريخي ليس خطاً مستقيماً أو أحادي التحول. فقد تطرأ تحولات اجتماعية، لكن هذا لا يعني حدوث تحولات نصية أو فكرية أو إيديولوجية. كما أنه قد تطرأ تحولات نصية أو إيديولوجية في بعض الجوانب لكن هذا لا ينعكس ميكانيكياً على صعيد البنية الاجتماعية. في الخط (ج) و (د) حيث الخطوط المائلة، نجد أنفسنا أمام مرحلة اجتماعية معينة ومحددة بمؤشرات خاصة تاريخياً. نفترض أنه في هذه الحقبة الزمنية المحددة تظهر بنية نصية لها ملامحها

الخاصة التي تميزها على أصعدة خاصة. هذه البنية النصية (السوسيولوجية) ننظر إليها من خلال ما أنتج فيها نصياً، أياً كان نوع النص أدبياً أو غير أدبي، وبموازاة مع الحقبة التاريخية التي ظهرت فيها اجتماعياً (سوسيولوجياً). ويكون النص (د) موضوع الدراسة جزءاً من هذه البنية السوسيو - نصية التي أنتج في إطارها زمنياً. لذلك تهتم سوسيولوجيا النص الأدبي بـ:

1 - الربط بين النص والبنية النصية الكبرى والبنية السوسيونصية التي أنتج في إطارها زمنياً لمعاينة إنتاجيته أو عدمها.

2 - الربط بين النص والمجتمع كما يتجلى ذلك في تفاعل النص مع البنية النصية الكبرى والسوسيونصية من خلال النص ذاته، على اعتبار كون العلاقة بين هذه البنيات هي علاقات تفاعل وجدل: علاقات هدم أو بناء، علاقات صراع أو تعايش.

3 - أن النص والبنية النصية الكبرى والصغرى والبنيات الاجتماعية ليست منغلقة على ذاتها. فالتفاعل المسجل بينها جميعاً، كما يتجلى من خلال النص، نجده أيضاً في علاقاتها أيضاً مع بنيات أخرى خارجية (أجنبية) وعلى المستويات جميعاً. ويختلف دور هذا التفاعل مع هذه البنيات الخارجية باختلاف مراحل تطور المجتمع وبنياته السوسيونصية في تحولاتها.

4 - كل هذه التفاعلات بين البنيات في مختلف تجلياتها لا تتم إلا من خلال تفاعل الذات من خلال فعل مزدوج: الكتابة والقراءة، سواء كانت هذه الذات ذات الكاتب أو ذات القارئ.

3.3. هذا هو التصور الذي ننطلق منه في فهمنا للنص وللتفاعل النصي وللبنية السوسيونصية. نستلهم كما قلنا تصوّر بيير زيما، ولكننا لا نجاريه في الكثير من الجزئيات والتفاصيل التي يقيمها في مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، لسبب بسيط هو عدم رغبتنا في الانطلاق من نتائج تصوره التي بلورها من خلال تحليله لنصوص بروست وموزيل وكافكا وغيرهم، وهو يضعهم في إطار ما يسميه «الوضع السوسيولساني» الذي يختلف من حيث خصائصه ومميزاته عما نسميه «البنية السوسيونصية» على مستويات عدة.

إنه يستند في تصوره فعلاً إلى إنجازات سوسيولسانية قام بها علماء في هذا المضمار. بالنسبة إلينا لا نجد دراسات من هذا النوع على صعيد تحليل اللغة العربية، لذلك اقتصرنا على بعض المعطيات السوسيولسانية العامة التي حاولنا تشغيلها وفق ما ينسجم مع تحليلنا للنص كما نقيمه في إطارها، بهدف الإجابة عن الأسئلة التي تطرح حول علاقة النص بالبنيات التي ينتج ضمنها وفي إطارها.

II ـ البنية الاجتماعية داخل بنية النص الروائي

يختلف النص الروائي مثلاً عن النص الشعري بكونه يجسّد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش. إنه يخلق عالماً بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله. لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري. وما تعبير الرواية النثري القريب من اللغة اليومية إلاّ مثالاً على ذلك. وأغلب الدراسات التي تبحث في نشأة الرواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعي.

تبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة أجلى في كون النص يقوم على أساس «القصة» بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحياناً كثيرة. وعلى الرغم من البعد التخييلي المضفى على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيداً لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية.

يمكننا البحث عن البنية الاجتماعية في النص المحلل من خلال الجوانب التالية التي نستعيد فيها ما سبق لنا أن رأيناه متعلقاً بالقصة ونحن نتحدث عن الخطاب:

1 ـ الشخصيات:

إن الشخصيات المعالجة في النصوص المحللة مستقاة إما من واقع تاريخي (الزيني بركات)، أو من واقع اجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها، فهي تعيش مع شخصيات أخرى، تتفاعل معها وتتعالق بها. هذه الشخصيات (عربي ـ شبلي ـ صفدي ـ المتشائل ـ الزيني ـ الجهيني. . . . .) صور لغوية وتعبيرات عن عالم اجتماعي متكامل. وهذه الصور المفكر فيها من لدن الكاتب الذي بناها، وقدمها بمزيد من العناية والاكتمال، لا يمكننا أن نجدها في الواقع الذي تحيا فيه بأسمائها وأفعالها التي قامت بها

داخل النصّ. فالكاتب وهو ينتجها ويبنيها بناء على تفاعله مع واقعه التجريبي، يرمي من وراء ذلك إلى تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه، أو كما يراه وفق موقفه منه.

لقد نوقشت «الشخصية» في الرواية كثيراً، وقيل الكثير عن بنائها، وأشكالها وطباعها... عن كونها صوراً حية وواقعية، أو تجسيداً لأنماط وعي اجتماعي وثقافي. وما تزال الشخصية في التحليل الروائي تحظى بالأهمية القصوى من خلال طرائق تحليلها الجديدة.

لا نريد في هذا الإطار تقديم توصيف لها وفق هذا النمط أو ذاك، ولكننا نبغي فقط تشخيص علاقات الشخصيات فيما بينها في إطار العالم التخييلي الذي قدمت فيه لإبراز البعد الاجتماعي الذي يرتهن إليه الكاتب في تقديمه إياها. وهذا البعد الاجتماعي الأساس المركز عليه في الروايات يقوم بناء على الائتلاف والاختلاف، التعايش والصراع، مع التشديد على البعد الاختلافي.

في كل النصوص التي بين أيدينا يظهر لنا هذا البعد. فالشخصيات تعيش قلقاً دائماً مع ذاتها ومع محيطها. وهي تبعاً لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعي تتجلى فيه تراتبية اجتماعية وأخلاقية، إذ لها موقعاً اجتماعياً محدداً. ووفق هذا الموقع تتبنى هذا الموقف أو ذاك. ونلاحظ من خلال المتن الذي نبحث تماثلاً بين بنية المجتمع الروائي وعلاقات الشخصيات ضمن هذا الفضاء، كما يمكننا تشخيصها من خلال التركيز على الشخصيات المحورية:

1 ـ إنها جميعاً شخصيات مثقفة: سعيد الجهيني طالب في الأزهر، وعربي درس في الجامعة، وشبلي موظف ثقافته عاليه كما تظهر لنا من خلال أحاديثه وأفعاله، وصفدي باحث وأستاذ جامعي، والمتشائل بدوره يبدو ذا ثقافة عالية جداً.

2 ـ هذه الشخصيات من بداية النص إلى نهايته (باستثناء المتشائل) تعيش قلقاً دائماً، وتوجساً لا ينِي يتعقد ويتطور، يظهر هذا سواء في علاقتها مع محيطها أو مع ذاتها، مع حياتها الراهنة أو تاريخها.

3 ـ أغلب هذه الشخصيات (باستثناء صفدي والمتشائل) ذات أصول ريفية وبدوية. شبلي ينتقل إلى دمشق، والجهيني من جهينة إلى القاهرة، وعربي من قريته إلى المدينة «هجير». إنه انتقال من عالم خاص إلى عالم مختلف. وبتحولها من فضاء إلى آخر تعيش تناقضاً على مستوى قيمها وأفكارها. تفشل في تحقيق توازن عاطفي: لم يَنْجح الجهيني في الزواج من سماح، ولا شبلي من منى، ولا عربي. وحتى المتشائل تضيع منه يعاد

وباقية، باستثناء صفدي الذي يعاشر الأجنبية «باميلا»، المتحررة فكرياً وجنسياً.

إن الشخصيات «الثقافية» تقدم لنا صوراً واقعية وتاريخية عن «المثقف» العربي الحديث، وهو يعيش التمزق الداخلي بين عالم متناقض: عالم قيم مترسبة في أعماقه، ويحاول التمرد عليه بوعيه بها. وعالم يتمسك بهذه القيم ويحاربه بها. وينتج عن هذا التناقض القائم: الإحساس بالتغرب والرفض وبالتالي المعاناة. هذه الصورة تُضاف إليها صُوَرٌ أخرى عن شخصيات نسائية وذكورية سواء في هذا الموقع الاجتماعي أو ذاك. إنها جميعاً نتاج المجتمع العربي الحديث الذي أُنتجت في إطاره هذه النصوص.

2 ـ الأحداث والزمن:

إن الشخصيات المتحدث عنها سابقاً تعيش في عالم قيم متناقضة في زمن محدد. الزمن الذي يقود إلى الهزيمة التاريخية (مصر 922هـ، وهزيمة 1967). إن البنية الاجتماعية العربية هنا مرجع واضح من خلال هذا البعد الزمني والتاريخي لبنية النص. فالأحداث الصغرى والعلاقات بين الشخصيات يتم اختبارها أمام حدث تاريخي: الحرب والهزيمة.

وفي إطار الحديث عن هذا الحدث التاريخي نجد أنفسنا أمام تسجيل تعيين لهذه الحرب وتلك الهزيمة من خلال إشارات عديدة ذات مرجعية مباشرة: خطب عبد الناصر في عودة الطائر، صوت يئن في الزمن الموحش، وقائع الحرب: الطيران الإسرائيلي، شل حركة الطيران المصري، ضرب إسرائيل بالنابالم. هذه الإشارات التاريخية ذات بعد واقعي مباشر يستعيدها الروائي كعناصر لبنية اجتماعية عِيشَتْ في زمنٍ مُحَدَّدٍ.

إن الاعتماد على هذه الإشارات التاريخية وذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية متخيلة: إن العلاقة تبعاً لذلك تأخذ علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، وضمن هذه العلاقة ينبني النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معاً. وبذلك يصعب الحديث عن عكس النص للواقع أو عن مماثلته لَهُ. فالكاتب يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، لذلك فحضور البنية الاجتماعية وارد بشكل كبير في النص الروائي، وهنا نسجل صلة النص بالمجتمع، لكنه (الحضور) يتم من خلال الإنتاج النصي، وهنا نسجل الطابع الذاتي للنص.

في عمليات الإنتاج النصي هاته تتدخل عوامل الذات النصية وهي تبني عالماً نصياً تتجاوز حدوده إسار البنية الاجتماعية، لأن الكاتب وهو يكتب الآن عن عصره وفي إطاره يكتب ضمن بنية نصية كبرى، ممتدة في الزمان والمكان. وبذلك تتحقق إنتاجية النص، وإلاّ تحوّل النص الأدبي إلى وثيقة تسجيلية يبحث فيها المؤرخ لا القارئ.

إن حضور البنية الاجتماعية في النص يتشكل من خلال المادة الحكائية التي يتفاعل الكاتب معها في إطار اجتماعي واقتصادي وتاريخي خاص. وتبدو عبر العناصر المرجعية إلى الفضاء (دمشق ـ القاهرة ـ بيروت ـ حيفا. . .) أو الزمان (922هـ ـ 1948 ـ 1967. . .) أو الحدث (الحرب ـ الهزيمة) أو العلاقات (حب ـ قتل ـ قمع. . .).

والكاتب وهو يُزمّن عناصر واقعية مستقلة من مرجعية محددة، لا يرمي من وراء ذلك إلى أن يقول لنا: هكذا عاش آباؤنا (تاريخ)، أو هكذا نعيش (حالياً). إنه وهو يرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصاً، وينتج عالماً نصياً له استقلاله وهويته التي لا يمكننا معاينة «نصيتها» أو «إنتاجيتها» إلا بوضعها في إطار بنية سوسيرنصية.

III ـ النص والبنية السوسيونصية

في البنية السوسيونصية سنتحدث عن النصوص التي أنتجت في إطار البنية الاجتماعية التي حاولنا رصد بعض ملامحها المرجعية من خلال النص. إن النصوص التي بين أيدينا ظهرت في أواخر الستينات وأوائل السبعينات. ويمكننا تأطير هذه البنية السوسيونصية، على وجه التقريب، زمنياً بأواخر الأربعينات وبدايات الخمسينات إلى أواسط السبعينات.

لقد سبق لنا الحديث عن بعض ملامح هذه البنية السوسيونصية في الفصل السابق أدبياً وإيديولوجيا (فكرياً). ويمكننا استعادة أهم سماتها من خلال:

1 ـ التحول الاجتماعي والسياسي:

لقد حصلت العديد من الأقطار العربية على استقلالها السياسي وعرفت بعض الأقطار (مصر ـ سوريا ـ العراق. . .) ظهور أنظمة سياسية جديدة (الناصرية ـ البعث الاشتراكي ـ جبهة التحرير الجزائرية. . . . .).

2 ـ التحول الإيديولوجي:

ويبرز هذا التحول، وهو الذي يهمنا هنا في إطار حديثنا عن البنية السوسيونصية، في ظهور بنية فكرية وسياسية جديدة لنسمها: الفكر الاشتراكي والقومي.

على الصعيد السوسيولساني بدأت تهيمن بنية لغوية جديدة ذات طابع يساري وثوري تبرز في سيادة لغة إيديولوجية تتضمن مفاهيم مثل: الأمة ـ الطبقة ـ القومية ـ الاشتراكية ـ الحزب الثوري ـ الجدلية ـ المادية ـ البروليتارية ـ الجبهة الثورية ـ الانتهازية ـ الليبرالية. . . إنها بنية لسانية جديدة لم تكن مثلاً في الثلاثينات والأربعينات. هذه البنية السوسيولسانية ذات الطابع السياسي اليساري دخلت إلى البنية السوسيولسانية العربية بفعل تفاعلها مع بنية سوسيولسانية «أجنبية» وخارجية وهنا يتأكد لنا ما قلناه عن تفاعل البنيات تاريخياً واجتماعياً.

حصل هذا التفاعل بوجود عوامل كثيرة ساهمت في ذلك، منها ما هو سياسي واجتماعي، ومنها ما هو ثقافي. فالمد التحرري بلغ أوجه في أمريكا اللاتينية والصين وإفريقيا، وانبنى هذا المد على مصارعة الرأسمالية وفكرها البورجوازي. لذلك فهيمنة البعد الإيديولوجي في منحاه الاشتراكي والماركسي سيكون هو أساس هذا التحرر، ولذلك ستنشط في هذه المرحلة حركة ترجمة الفكر اليساري سياسياً وثقافياً وأدبياً. بل وستنشط معها أيضاً حركة نشر الفكر الراديكالي عامة سواء في المجال العلمي (علم النفس التحليلي) أو الإيديولوجي والفلسفي (الماركسية والوجودية...) كما سينشط الإعلام (الصحافة ـ الإذاعة) في الأقطار التي حققت تغيراً سياسياً (الناصرية ـ البعث) في نشر إيديولوجيته الاشتراكية (صورة مصر في بدايات الستينات).

إن هذه البنية السوسيونصية يهيمن فيها بكلمة موجزة «النص الإيديولوجي الاشتراكي»، يبرز هذا في تضخم البنية السوسيولسانية التي تمتح منه. ويكفي الرجوع إلى ما كتب وترجم في هذه الحقبة في مختلف الأنواع والخطابات لمعاينة ذلك. فـ «الخطاب الثوري» مهيمن من خلال مصطلحاته ودعواته التحريضية ضد الإمبريالية وربيبتها الصهيونية والرجعية المحلية.

بمقارنة هذه البنية السوسيونصية بالبنية الاجتماعية التي ظهرت فيها، نجد تفاوتاً صارخاً: فالنص الإيديولوجي الاشتراكي في واد، والبنية الاجتماعية في واد آخر. وفي الوقت الذي يصرخ فيه النص، «الإيديولوجي» بالتحرر، يئن المجتمع تحت سلطة الاستبداد والقهر والقمع. وفي الآن الذي ينادي «الحزب» كصوت إيديولوجي بالتعبئة لدحر الصهيونية والرجعية يجوع الشعب ويعرى ويصفق.

في إطار هذا التفاوت الصارخ بين النص والواقع بين «اللسان» الذي يتكلم الآن، و «التاريخ» المتجذر في الأرض، يأتي الحدث الأكبر: الحرب فالهزيمة. يبرز النص الإيديولوجي الثوري الهزيمة في الواقع بإرجاعها إلى عوامل جزئية (أنظر مناقشات ياسين الحافظ لهذه التصورات في كتابه «الهزيمة والإيديولوجية المهزومة»).

لكن كيف تعامل النص الروائي الذي نحلل مع هذا الحدث الواقعي والتاريخي كبنية اجتماعية، وفي تعالقه مع هذه البنية السوسيونصية؟ ذلك ما نحاول معاينته ضمن ما نسميه الرؤيات والأصوات في النص الروائي.

IV ـ الرؤية والصوت في النص الروائي

بسبب الترابط الوثيق بين الرؤية والأصوات دلالياً والتفاعل النصي، نحاول الآن كشف نوع العلاقة بينها في إطار البنية السوسيونصية المحددة. إن الميتانص النقدي الذي سجلنا هيمنته عندما تحدثنا عن التفاعل بالقياس إلى النوعين الآخرين، يكشف لنا بجلاء عن الرؤية المهيمنة في النص دلالياً. إنها رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا. بل إنها رؤية تقوم أيضاً على نقد الذات: فعناصر البنية الاجتماعية متشابهة، من الأب إلى الحزب كلهم يمارسون القمع والإرهاب ضد الآخرين (الذات). كما أن مكونات العالم الاجتماعي جميعاً تقوم على أساس سلب الإنسان مقوماته الإنسانية (الدين ـ المجتمع ـ الأخلاق ـ العادات) ويضاف ذلك التاريخ الاجتماعي لمختلف الظواهر التي يزخر بها المجتمع. وبهذا نفسر القلق الدائم الذي تعيشه مختلف الشخصيات المحورية في الروايات. إنها تعيش التفاوت الصارخ بين النص والواقع. ومشكلتها الجوهرية هي وعيها بهذا التفاوت:

ـ في الزيني بركات: تعلن النداءات والخطب أن الزيني بركات عادل. وزكريا بن راضي عندما يلتقي بالزيني يؤم بالناس الصلاة لكن الواقع عكس هذا، فصور الظلم والقمع والرشوة متسلطة على الرقاب. التاجر محتكر الفول لا أحد يمسه بسوء، ولا تطاله يد المحتسب. وسماح تخطفها من الجهيني يد سلطة زكريا وزبانيته.

ـ في أنت منذ اليوم: يتلون خطاب الإمام كما يسميه عربي فهو يتكلم بالإسلام عن العدالة والديمقراطية ويتكلم لغة أخرى حين يشاء. شعراء الحزب وخطباؤه يسبّون الإمبريالية والرجعية، وكراسته تثير القرف والاشمئزاز في نفس عربي. بينما واقع الناس في واد آخر تصير للجندي كرش كبيرة، بينما القمع والاستبداد يهيمنان في «عجير».

ـ في الزمن الموحش: حيث التشديد على الحياة اليومية لشبلي وعالمه نجد ثرثرات الأدباء والمثقفين ومحاولاتهم البحث عن علاقات سوية سدى. فينكفئ كل إلى عالمه الذاتي باحثاً عن لحظة فرح ينسى فيها واقعه ومشاكله، وتنطق ألسنتهم بفلسفات حول

الجنس والمجتمع والثورة، لكن حياتهم منغمسة في آتون المبتذل واليومي.

ـ في عودة الطائر إلى البحر: تدور الحرب ويتكلم المذياع. تجري الحرب خلال الأيام الستة ضد العربي، لكن المذياع العربي يشيد بالبطولات والأمجاد وانخراط الجندي الأردني والسوري في الحرب، ودور الطيران المصري، بينما الشعب عاجز وتائه....

ـ في الوقائع الغريبة: إشارات كثيرة إلى ما تنطق به الإذاعات العربية والصحف عن العربي الفلسطيني وإذا هي محض هباء. فالفلسطيني يواجه قدره ومصيره بمعاناة وجلد.

هذا التفاوت بين النصي والاجتماعي هو ما حاول النص الروائي تقديمه على صعيد الكتابة، وهو يتفاعل مع البنية النصية الكبرى والبنية السوسيونصية والبنية الاجتماعية. وما هيمنة الميتانص في أبعاده الأدبية والإيديولوجية إلاّ خير مثال على ذلك. إن الميتانص النقدي يأتي ليسخر ويعارض النص السائد في بعده الديني والأدبي والإيديولوجي.

يبرز هنا على صعيد دلالة الرؤية السردية في الخطاب في علاقتها بالصيغ على النحو التالي:

إن البنية الحكائية تقدم إلينا في الزيني من خلال منظورات متعددة، برانية وجوانية، تبدأ من الرحالة الإيطالي وتنتهي إلى التقرير الذي يُعِدّه بصاص ما. إن هذا التعدد لا يرمي إلاّ إلى جعلنا نرى عالم القصة داخلياً وخارجياً، ذاتياً وموضوعياً، ويساهم تعدد الرؤيات هذا في استجلاء رؤية موضوعية عن الحدث التاريخي. وفي هذه الرؤية الموضوعية نجد أنفسنا أمام موقف نقدي. فموضوعية الرؤية موجهة نحو الغاية الكبرى التي هي الهزيمة. وكأن الكاتب يريد إقناعنا بأنها (الهزيمة) حتمية تاريخية وهي نتاج عالم هو هكذا من منظورات عديدة ولو وقف الكاتب موقفاً كموقف الكاتب التقليدي من المادة التاريخية، لقدم لنا وجهة نظر أخلاقية عن الهزيمة. يتأكد لنا بُعْدُ هذه الرؤيات السردية المتعددة النقدي والموضوعي، بربطه ببناء النص ودلالته إلى اعتبار أن دلالة أي عنصر لا يمكن أن تتم إلاّ بالنظر إليها في إطار باقي مكوناتها.

في الروايات الأربع الأخرى نرى هيمنة رؤية جوانية داخلية كل شيء فيها يقدم لنا من خلال الذات: الذات المحورية. لكن رؤيات هذه الذوات مزدوجة كما سبقت الإشارة، فهي تنقسم على ذاتها، لتراها وتموضعها في محيطها. إنها رؤية ذاتية وداخلية للحدث والشخصية وهي في ازدواجها هذا تعري الذات وتنتقدها وهي تنظر إلى عجزها، وفي الوقت نفسه تنتقد موضوعها: الواقع الذي تعيش فيه تاريخياً وسوسيولوجياً. يظهر لنا هذا في تمفصل سعيد المتشائل إلى العاقل والأهبل، والذي ينتهي باتخاذ الموقف: عدم الرجوع إلى الخدمة، في ازدواج عربي وشبلي: فكلاهما يرفض ذاته، يسعى للتمرد على رواسبها، وفي الوقت نفسه يدين الواقع ويرفضه، يحلم بالمستقبل، وهو عاجز عن الفعل

من أجله، وعندما تقع الهزيمة يرى فيها هزيمة الذات والواقع. وقل الشيء نفسه عن صفدي، فهو منذ بدء الأيام الستة لا يهدأ له بال، ينتقد المجتمع الذي لا يهتم بالمؤسسات العلمية، ولا بالتطور الحضاري، ويرى نفسه عاجزاً عن فعل أي شيء يدين نفسه وهو يتحدث إلى باميلا أو يُناقِش زملاءه، وبعد انتهاء الحرب، وحتى قبيل انتهائها يقترح تأسيس لجنة للذهاب إلى السكان عينه لدراسة أسباب النزوح كمشكل سوسيولوجي.

إن الرؤية الداخلية نقد للذات وللواقع في آن معاً، وهي تقترب من الرؤية الموضوعية التي تقوم على أساس مادة تاريخية. إنهما معاً تحملان مضموناً واحداً: موقف ضد الهزيمة وضد مسبباتها، وكشف نقدي لِعَوامِلِها وجذورها الكامنة في كل البنيات ذاتية أو موضوعية، نصية أو اجتماعية.

هذا البعد النقدي دلالياً على صعيد الرؤية يبرز أيضاً على صعيد الأصوات. إن تعدد الأصوات الذي نلمسه من خلال تعدد الصيغ وتبدلاتها، وتعدد الرؤيات السردية عمودياً (جزئياً) على الصعيد الدلالي لا يكشف إلا عن تنوع صوتي لصوتين مركزيين:

1 ـ صوت السلطة: الذي نجد له «لغته الخاصة» (Sociolecte) ومضمونه الخاص. هذا الصوت له بُعدان إيديولوجي وإعلامي (النداء ـ الصحافة ـ المذياع ـ الخطبة...) وتتفرّعُ أنواعه وبالأخص في الزيني بركات من خلال الرسالة والمرسوم السلطاني والتقرير والفتوى... إنها خاصة، تقوم على الدعاية وقلب الحقائق: ادّعاء العدالة والتدين، وممارسة التعبئة ومواجهة الإلحاد والعدو الصهيوني.

هذا الصوت دلالياً هو الذي يخلق حتى الأحداث: كل الأحداث المركزية التي نجدها في الزيني بركات تأتي عن طريق النداء أو الرسالة. والشيء نفسه نجده في عودة الطائر، وأنت منذ اليوم، والزمن الموحش: فالمذياع هو الذي تظهر من خلاله تفاصيل الحرب، وهو يقدمها بشكله الخاص في عودة الطائر. وفي الروايتين الأخيرتين يبرز صوت المذياع لتسجيل الأحداث المركزية (الانقلاب/ الحرب) في أنت منذ اليوم، وفي نهاية الزمن الموحش يبرز بين الفينة والأخرى صوت يعلن.

صوت السلطة متعالٍ، يوجه الحدث ويخلقه، له لغته الخاصة: لغة إيمانية يقينية ودعائية.

2 ـ الصوت الآخر: صوت الشعب الخافت في الزيني بركات وفي كل الروايات في بداية النص، وهو الصوت الهادر في إبان الهزيمة: وهو صوت انفعالي إيماني لكن لا حضور إيجابي له: يسخر، يروج النكات ويتبادلها (الزيني بركات ـ الوقائع الغريبة ـ عودة الطائر)، لكن صَوْتَه رَدُّ فعل فقط.

3 ـ **الصوت المثقفي**: ونقصد به صوت الشخصيات المركزية، فهي جميعاً مثقفة. تعيش هوس التغيير والحلم به، ترفض الذات والواقع معاً في كل تفاصيلها. لها لغتها الخاصة: إنها لغة مثقفية: لا يهيمن هذا الصوت إلاّ في الفضاءات المغلقة (المقهى ـ البيت ـ البار ـ الخلاء . . .) ويدور حول المشاكل السياسية والأدب والفن والجنس والمجتمع والعادات. . . . وبالأخص في روايات: أنت منذ اليوم والزمن الموحش وعودة الطائر: إنه الصوت السوسيونصي الثقافي والإيديولوجي، على اعتبار أنه جزء منه، لكنه نقدي. فهو رَافِضٌ ومرفوض يجتر أحلامه وآلامه. وهو منتبه لكل ما يجري، ولكنه عاجز (لنتذكّرْ حادث الفوانيس الذي صاحبه تعيين زكريا بن راضي، وكيف تجمعت كل الأصوات (السلطة والآخر) على الفوانيس، إلاّ الجهيني (المثقفي) الذي تركّز على تعيين زكريا: إنه أكثر وعياً وتقداً وبالتالي شقاء). علاقات هذه الأصوات علاقات تباعد. فلكل منها لغتها الخاصة، وإيحاءاتها ومضمونها وعوالمها. الصوت الأول يمارس الفعل (يقرر)، والصوتان الآخران، يقومان فقط برد الفعل. ويتجسد الصوت المثقفي الذي هو مُؤَوِّلُ التفاعل النصي (الميتانص) في بعده النقدي للصوتين الآخرين ولمضمونهما.

لكن هناك صوتاً آخر غير معروض في النص إلاّ بشكل قليل لسانياً ودلالياً. إنه صوت المنتصر (العثمانيون ـ بيغن) إنه صوت سلطة أقوى من صوت السلطة السائد في عالم النص، وهو أكثر تحدياً وإيماناً وتصلباً (لِنتذكّرْ النداءات الأخيرة للعثمانيين في الزيني بركات و «صوت بيغن» في الزمن الموحش). هذا الصوت هو الذي يتكلم في النهاية فيخرس كل الأصوات. يتكلم صوت السلطة الآخر يرفض الاستقالة، والهزيمة، وفي الزيني بركات يعاد تعيين الزيني محتسباً وإلى جانبه زكريا، لكن موكبه ينظر إليه الناس في صمت ودون اكتراث: بداية جديدة. ويبقى الصوت المثقفي متموقفاً من كل الأصوات، منتقداً إياها من خلال تفاعله معها، سواء كانت أصواتاً تنتمي إلى البنية النصية الكبرى أو البنية السوسيونصية.

إن أبعاد الروايات والأصوات دلالياً تأتي لتأخذ منحاها النقدي حيال الذات والواقع عبر تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصية التي أنتجت فيها، ومع البنية الاجتماعية التي ظهرت في إطارها. يتجلى هذا البعد النقدي في السخرية والمعارضة والتحويل ليس فقط لعالم النص المتشكل من بنيات إيديولوجية واجتماعية راهنة، ولكن أيضاً من خلال الموقف نفسه من البنيات النصية التي تفاعل معها كجزء من البنية النصية الكبرى.

ذلك ما نحاول تبينه الآن من خلال تركيب عام نستجمع فيه أهم العناصر التي رأينا من خلال تحليل النص الروائي، على مستوى البناء والتفاعل والبنية السوسيونصية، مع ربطه بالبنية النصية الكبرى في علاقة ذلك بالكاتب والقارئ؟

الكاتب والقارئ في النص
على سبيل التركيب

النص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ. ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى أو سوسيونصية. ويتلقى القارئ النص ضمن البنية الكبرى نفسها وقد تتغير البنيات السوسيونصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية. ينتج النص في زمن محدد، ولكنه يتلقى في أزمنة عديدة وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص، كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة، تبرز إنتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية، أي بدءاً من القصة إلى الخطاب إلى النص. وهذه الإنتاجية النصية هي التي نريد الحديث عنها هنا في هذه النقطة التي نؤطرها تحت عنصريها المتقاطبين الكاتب والقارئ من خلال استخلاص أهم النقاط كي لا نقول النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليل المتن الروائي على مستوى الخطاب ثم على مستوى النص. ولما كنا في النقطة السابقة قد تحدثنا بشكل خاص عن البنية السوسيونصية التي ظهر فيها النص، فإننا هنا، سنؤطر النص في علاقته بالقراءة ضمن ما نسميه البنية النصية الكبرى، حيث تترسب القيم النصية ويعاد تبنيها في صلتها بالبنية الاجتماعية، ويعاد أو يخرق إنتاجها بناء على خلفية نصية محددة.

I - البنية النصية الكبرى والقيم النصية

في البنية النصية الكبرى يتحول الأدب إلى مؤسسة لإنتاج القيم النصية والثقافية العامة، وإعادة إنتاجها. وهذه القيم لكي تترسخ ويعاد إنتاجها يتم وضع قواعد مطلقة لهذه البنية، وتربية النشء على احترام هذه القواعد والخضوع لها. تَهَيّأ لهذا الغرض مؤسسات تضطلع بهذه الغاية التي تُصَعِّدُ فيها البنية النصية الكبرى إلى مستوى المقدس. ويغدو الإنتاج النصي إعادة إنتاج أو تنويعاً على تلك البنية وامتداداً لها، تشكل هذه البنية

النصية الكبرى تاريخياً، وتتعالى بعد ذلك على الزمن لتصبح خزان القيم المطلقة التي يجب الحفاظ عليها والعمل على ديمومتها.

إن اللغة جزء مهم في هذه البنية، تتعرض للتحول، لكنه التحول الثابت. ونتعلمنا اللغة في المؤسسة نكتسب معها بنياتها المصاحبة لها، والمنتجة بواسطتها، ونساهم بدورنا في إعادة إنتاج ثوابتها ونحن نكتب أو نفكر بواسطتها. وعن هذا الطريق تتولد عندنا خلفية نصية معينة مشبعة بقيم نصية خاصة، بواسطتها نُحَكِّمُ على النصوص ونقوِّمها.

لكنه بتعدد خلفياتنا النصية، ولا سيما بتفاعلنا مع خلفيات نصية تختلف نوعياً عن خلفيتنا الأصل، ويحصل من خلال هذا التفاعل التصارع بين الخلفيتين التي نملك كذوات، فإن الخلفية النصية الجديدة تبدأ تفرض نفسها علينا، وقد تنجح في زحزحة خلفيتنا الأولى. إننا من خلال فعل القراءة الآن غير ما كنا عليه بالأمس، وما يمكن أن نكون عليه. إنَّ هذا التغير يحدث بشكل تدريجي ومعقد.

وهكذا يمكننا التمييز بين خلفيتين نصيتين: الأولى ثابتة ومنغلقة على ذاتها، وتعيد إنتاج ما ترسب فيها من قيم نصية مستقاة من البنية النصية الكبرى، والثانية متحوّلة باستمرار ومنفتحة، تحاور القيم النصية أيّاً كان نوعها، وتسعى لتجاوز الثبات والانغلاق.

إن الخلفية النصية المنغلقة تقليدية تقوم على أساس تقديس البنية النصية الكبرى وقيمها. وبواسطتها «تقرأ» النص وتتلقاه. لكن الخلفية النصية المنفتحة جديدة، بل ومتجددة، لأنها ترفض الثبات والمطلق، تحاور النص وهي تتلقاه ولا تسعى إلى الحكم عليه أو «محاكمته» وفق الجاهز عندها في خلفيتها النصية وإلاّ أصبحت بدورها منغلقة.

تتعدد القراءات بتعدد الخلفيات النصية ومدى انغلاقها أو انفتاحها. وتبعاً لهذا التعدد تتعدد الكتابات والمواقف الكتابية من الكتابة ومن السياق الذي تظهر فيه، ويحصل نتيجة ذلك «التفاعل النصي» بين النصوص في حقبة ما، إلى أن تتبلور بنية نصية جديدة قادرة على أن تتبنين وتحقق شروط تحول نصي... وهكذا نجد أنفسنا أمام تجاذب تاريخي وتصارع ولا سيما في الفترات التي تتعدد فيها الخلفيات النصية سواء على صعيد الكتابة أو القراءة.

2 ـ نص الرواية العربي الجديد

في بنية سوسيونصية تقوم على التفاوت بين «النص» و «الواقع»، ويحصل الحدث الأكبر الذي يمس كل الوجدان العربي، يأتي نص الرواية العربي الجديد متموقفاً من الخلفية النصية التقليدية سواء على المستوى الصرفي أو النحوي أو الدلالي، فيمارس

نقدها من خلال كل تجلياتها وزيف خطاباتها ونصوصها، مقدسها وممارساتها وقيمها النصية، كما يمكن تبيّن ذلك مما يلي:

1 ـ على مستوى القصة: تمّ التركيز في المتن المتناول على المادة التاريخية المنتقاة بذكاء وتصور عميقين، كما تمّ التركيز على مظاهر الحياة اليومية في أدق تفاصيلها، ومن خلال التركيز على شريحة اجتماعية خاصة.

إن اختيار مادة الحكي من التاريخ أو الواقع معَ وضعهما في الزمن المحدد ومن خلال التشخيص القائم على تجربة الذات والوعي الجماعي، «موقف نقدي من المادة الحكائية الماضية، والقائمة على الإثارة الخارجية لعواطف القارئ، واستحلاب وجدانه ليتحقق نوع من التآلف بينه وبين عالم القصة وشخصياتها. ما يرمي إليه النص الروائي الجديد في علاقته بالقارئ هو أن ينظر إلى هذا العالم نظرة نقدية، فليست هناك أية شخصية يمكن أن نتماهى معها أو نسقط عليها أحاسيسنا. وعندما يحصل ذلك فإننا سننتهي إلى نقد ذواتنا إذا كانت ممثلة في بعض هذا العالم.

2 ـ على مستوى الخطاب: يتضافر مع ما رأينا على مستوى القصة، كون الخطاب يأتي مكسراً للبنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة أو الرؤية. فالتقطيع والتداخل والتعدد كسمات بنيوية في الخطاب على الصعيد الفني تربك الخلفية النصية التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتر بدل الارتخاء. فالحكي هنا لا يمكن الإمساكُ به ببساطة كما يحصل مع النص الروائي التقليدي. فالعتامة التي يخلقها الحكي في مختلف تجلياته، سواء على مستوى تقديم الأحداث أو منظورات الشخصيات وغيرها من اللعب التقنية، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عمودياً لا أفقياً فقط، أي أن قراءته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية لكشف تلك العتامة كما تتجلى على صعيد اللغة أو الأسلوب وما يزخران به من أبعاد شعرية وتلوينية.

3 ـ على مستوى النص: كما على صعيد القصة والخطاب يأتي النص الجديد محققاً نوعاً من التفاعل الإيجابي مع البنية النصية الكبرى والبنية السوسيونصية وما تزخر به من تناقض وعجز وادعاء... وكذلك في تفاعله مع البنية النصية الكبرى وهو يسجل امتداداتها التاريخية كأنماط وعي وقيم وسلوك يتجلى في البنية الاجتماعية الراهنة.

من خلال هذه المستويات تأتي هذه النصوص محققة نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته «انفتاح النص»:

1 ـ يأتي النص الروائي الجديد متموقعاً من الكتابة التقليدية المنغلقة على ذاتها، والمرتكنة إلى جاهز الخلفية النصية التي تُعيدُ إنتاج القيم. وما تلك «التقنيات» الكتابية إلاّ

خير دليل على ذلك، سواء تجلت على صعيد الخطاب أو النص وبمختلف مكوناتهما. فإنتاج النص بشكل مختلف عن إعادات الإنتاج يسهم بشكل كبير في جعل النص منفتحاً على الإنتاج الدلالي، وإنتاج القيم الجمالية الجديدة.

2 ـ يأتي النص الروائي الجديد متموقعاً من الذات والواقع والتاريخ عبر نقده لمختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها والكشف عنها، وهو يؤطرها في جذورها التاريخية، وينظر إليها في عناصرها البنيوية. لذلك تظهر لنا الهزيمة هزيمة مجتمع بكامله: الضحية والجلاد معاً. وهذا ما عجزت مختلف الخطابات التي جاءت بعد الهزيمة عن تمثله واستيعابه. كان النص الروائي الجديد أكثر نقداً وتشريحاً لأسباب الهزيمة الكامنة هنا والآن وذات الجذور التاريخية (التفاعل النصي الخارجي) والاجتماعية. لذلك كانت الهزيمة شاملة ولها بعدها التاريخي. وتجلى الموقف النقدي بارزاً في نقد مختلف المؤسسات الاجتماعية (سلطة ـ حزب...) ومختلف العلاقات السائدة.

تبرز هذه الإنتاجية في كون الكاتب يعي جيداً وظيفته الكتابية وطرائق ممارسته إياها. إنه الكاتبُ الجادُّ والباحث عن الإمساك بنبض اليومي والتاريخي، وتقديمه في كتابة جديدة، سواء وهي تتأسس انطلاقاً من الأسلوب الحكائي القائم على نَثْر اللغة الصحفية أو الشعرية اليومية، أو وفق إحدى اللغات الخاصة. وتكفي في هذا الإطار العودة إلى شهادات هؤلاء الكُتّاب علاوة على النصوص التي يكتبون.

3 ـ القارئ والنص المنفتح

سبقت لنا محاولة المقارنة بين الخلفية النصية المنغلقة والمنفتحة في تعاملهما مع هذه النصوص، ونحن ننطلق من قارئ ملموس. إن القراءة المنغلقة لا يمكنها إلاّ أن تتموقف سلبياً من هذا النص. وعندما «تتعاطف» مع الوقائع الغريبة، فذلك ظناً منها أنها إعادة إنتاج للبنية النصية الكبرى وهي تتفاعل معها أفقياً وعلى المستوى العام. أما بالنسبة للنصوص الأخرى فلا يمكن إلاّ أن ترى فيها لعباً تقنياً وإسقاطاً تاريخياً أو تعبيراً عن الخلاص الفردي، وعن نزوات مريضة. وفي كل هاته الحالات تتأكَّدُ لنا إنتاجية هذه النصوص، وهي تسعى لخلخلة الجاهز من الوعي ومن الكتابة، يبرز لنا ذلك في القراءة المنفتحة وفي كيفية تفاعلها معها، وهي تحاول الإمساك ببنياتها الجديدة التي ظلت عَصِيَّةً على الامتلاك.

إن قراءتنا، وهي تحاول أن تتموضع في إطار توسيع السرديات، والانتقال بها إلى المستوى الدلالي من خلال سوسيولوجيا النص، تندرج ضمن هذه القراءة المنفتحة. وهي تسجل أن غنى النص خطابياً ونصياً يستدعي قراءات أخرى تنظر في تطوره اللاحق.

بهذا

على اعتبار أن هناك نصوصاً عديدة ظهرت منذ أواسط السبعينات إلى الآن تساهم في تطوير البنيات الجديدة التي برزت على مستوى هذا النص. ومثل هذا العمل لا يمكن أن تضطلع به إلاّ السوسيوسرديات كجزء من سوسيولوجيا النص الأدبي التي يجب أن تتطور في دراسة مختلف أنواع النصوص من خلال التساؤلات عن كيف هو النص؟ ولماذا أنتج بهذه الصورة؟ مع وضع النص الأدبي في علاقته بالبنية النصية التي ظهر فيها وبالسياق الاجتماعي والثقافي الذي برز في إطاره، وضمن البنية النصية الكبرى التي يتفاعل معها.

يبقى النص مفتوحاً وتظل قراءتنا ومشروعنا منفتحين على السؤال والبحث، والاستفادة من الإنجازات الهامة في مجال علوم الأدب والعلوم اللسانية والاجتماعية بما يساهم في إنجاز قراءة أكثر إنتاجية وأكثر انفتاحاً وقبولاً للتطوير والإغناء: إغناء وتطوير وعينا وقراءتنا للذات وللنصوص التي تنتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به نحلل والنص الذي نقرأ. ولا يمكن أن يتأتى هذا إلاّ عبر «التفاعل» الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء. . .

مراجع البحث

1 ـ الروايات:

- جمال الغيطاني: الزيني بركات، مكتبة مدبولي القاهرة، ط2، 1975، دار المستقبل العربي، ط2، 1985.
- حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، ط1، 1969.
- تيسير سبول: أنت منذ اليوم، ابن رشد (الأعمال الكاملة)، ط1، 1981.
- اميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الفارابي، ط2، 1974.
- حيدر حيدر: الزمن الموحش، المؤسسة العربية، ط2، 1979.
- Gamal Ghitany: Zayni Barakat. trad. G.F. Fourcade. Seuil, 1985.

2 ـ الدراسات:

ـ بالعربية:

- أحمد عطية أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، 1950 ـ 1975، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1980.
- سامية أحمد: عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، م2، ع2، 1982.
- محمد بدوي: مغامرة الشكل عند روائيي الستينات، فصول، م2، ع2، 1982.
- محمد برادة: الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج، مجلة الآداب، عدد 2، 3، 1980.
- فيصل دراج: الإنتاج الروائي والطليعة الأدبية، مجلة الكرمل، عدد 1، شتاء 1981.
- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، ألف (عيون المقالات)، عدد 2، 1986.

- شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، 1978.
- مالك المطلبي: الزمن واللغة، الهيئة المصرية للكتاب، 1986.
- عبد الرزاق عيد: حيدر حيدر: وسيزيفية البحث عن الفرد المطلق، دراسات عربية، عدد 12، ص 135، 1977.
- أحمد محمد عطية: محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية، إبداع، عدد1، ص 3، 1985.
- رضوى عاشور: الروائي والتاريخ، مجلة الطريق، ع3، 4، 1981.
- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية، 1974.
- محمد كامل الخطيب: الرواية الواقع، دار الحداثة، بيروت، 1981.
- سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي، فصول، م2، ع 32، 1882.
- سامية محرز: المفارقة عند جويس واميل حبيبي، ألف/عيون المقالات، ع 2، 1986.
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985.
- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، 1979.
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، 1982.
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، 1985.

- بالأجنبية:

- M. ADAM/J.P.;Goldenstein: Linguistique et discours littéraire. Larousse, 1976.
  - Le récit: Que sais - je? 1984.
- M. Angenot: L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champs notionnel. in. Revue Sciences humaines, T.LX. n° 189 - 1983.
- M. Arrivé: Linguistique et littérature in «Comprendre la linguistique». Marabout. 1975.
- M. Bal: Narration et focalisation in «Poétique» n° 29. 1977.

- R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits in «Communications» n° 8. 1966.

(Théorie du) texte, in: Encyclopedia Universalis. 1980.

- S. Briosi: La narratologie et la question de l'auteur. in «Poétique» n° 68. 1986.

- E. Cros: Théorie et pratique sociocritiques.

- L. Dällenbach: Intertexte et auto - texte. Poétique n° 27. 1976.

- P. Dembowski: Intertextualité et critique littéraire. Littéature n° 41. 1981.

- T.A. Van Dijk: - Some aspects of text grammars. Mouton, 1972.

- Text and Context. Longman. London. 1977.

-. Text. in «Dictionnaire des littératures de langue française Volume 3. 1984.

- U. Eco: Lector in fabula. Grasset. Paris. 1985.

- Ox - R. Fowler: Linguistics and the novel. Methuen. London. third. edi. 1984.

- G. Genette: - Discours du récit in figures III. Seuil. Coll. Poétique. 1972.

- Palimpsestes. Seuil. 1983.

- Nouveau discours du récit. Seuil. 1983.

- L. Jenny: La stratégie de la forme. in poétique n° 27. 1976.

- Sh. R - Kenan: Narrative fiction. Methuen. London. 1983.

- J. Kristeva: Le texte du roman. Mouton. 1970.

Semiotike: Recherches pour une sémanalyse. Seuil/Points. 1969.

- W. Krysinski: Carrefours de signe: Essais sur le roman moderne. édi. Mouton. 1981.

- R. Lafont/F.C - Madray: Introduction à l'analyse textuelle. Larousse. 1976.

- L.P - Moisès: L'intertextualité critique. Poétique n° 27. 1976.

- M.A.K. Halliday and R. Hassan: Cohesion in English. Longman. London. 1976.

- Language as Social Semiotic. 2nd - ed. Arnold. 1979.

- D. Maingueneau: Initiation à l'analyse du discours. Hachette. 1976.

- M - R. Logan: L'intertextualité au carrefour de la philologie et poétique: in littérature n° 41. 1981.

- P. Ricoeur: - Temps et récit. Tome II. 1984.

- Du texte à l'action. Seuil. 1986.
- M. Riffaterre: L'intertexte inconnu: in littérature. n° 41. 1981.
- S.R. Suleiman: Le roman à thèse. puf. 1983.
- T. Todorov: Les catégories du récit littéraire in «Communication» n° 8. 1966.
  - Poétique. Seuil/Points. 1973.
  - Poétique de la prose. Seuil/Points. 1978.
- H. Weinrich: Le temps: Commentaire et récit. Seuil. 1973.
- K. Uitti: Apropos de la philologie. in littérature. n° 41. 1981.
- P.V. Zima: - Pour une sociologie du texte littéraire. 10/18. 1978.
  - L'ambivalence romanesque: Le sycommore. 1980.
  - L'indifférence romanesque: Le sycommore. 1982.
  - Mannuel sociocritique. Picard. 1985.
  - Semiotics, dialictics and critical theory. in «Semiotics and dialictics». Amsterdam/John Benjamins B. V. 1981.
- P. Zumthor: Intertextualité et mouvance. Littérature n° 41. 1981.

فهرست